

Université de Montréal

La persistance du désir chez *Diadorim*

par José Carlos Junior

Département de littérature comparée Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A. en littérature comparée

Août, 2014

© José Carlos Junior, 2014

Table de matières

Résumé	p. 3
Abstract	p. 4
Introduction	p. 5
 Chapitre I	
Première rencontre : le suspense pour décrire un corps	
1.1 Être différent	p. 13
1.2 "Pourquoi est-ce que j'ai eu besoin de rencontrer ce garçon"	p. 24
1.3 A qui raconter	p. 27
1.4 La construction du suspense	p. 33
 Chapitre II	
Seconde rencontre : la (re)connaissance d'un corps énigme	
2.1 La nouvelle rencontre	p. 48
2.2 Les noms de Diadorim	p. 55
2.3 L'énigme dans le corps et le corps-énigme	p. 65
 Chapitre III	
Troisième rencontre : la révélation du corps-énigme	
3.1 La découverte	p. 70
3.2 Corps de femme ?	p. 76
3.3 La beauté de Diadorim	p. 81
3.4 La persistance de l'énigme	p. 83
 Conclusion	 p. 88
 Bibliographie	 p. 93

Résumé

La présente étude vise à analyser la manière dont le corps de Diadorim est représenté dans le roman *Diadorim*, de João Guimarães Rosa. Pour ce faire, je propose une analyse des principales rencontres entre ce personnage et Riobaldo. Lors de la première rencontre de ces deux personnages, encore adolescents, il est déjà possible d'entrevoir à quel point le corps de Diadorim échappe à la pleine représentation dans le discours du narrateur, ce que l'on remarquera également à leur seconde rencontre, à l'âge adulte et intégrés à la bande des *jagunços*. Les différentes façons de désigner le compagnon et le suspense par lequel Riobaldo retient l'interlocuteur et, par conséquent, le lecteur, contribuent également à l'effet énigmatique généré par le corps de Diadorim. L'ambiguïté autour de la sexualité de ce dernier est constante. Enfin, la dernière rencontre coïncide avec la mort et la révélation de la nature féminine du personnage. On observe, toutefois, que cette découverte n'est pas entièrement assimilée par Riobaldo qui, à son tour, doit répéter l'expérience vécue, par la parole, afin d'essayer de déchiffrer l'énigme autour du personnage de Diadorim.

Mots-clés : littérature brésilienne ; João Guimarães Rosa ; modernisme brésilien ; psychanalyse.

Abstract

This study aims to analyze how the body is represented in João Guimarães Rosa's novel *Grande sertão: veredas*, by looking into each of the most important encounters between Diadorim and Riobaldo, the two main characters of this story. The first time they meet on the banks of the river de Janeiro, when they are still youngsters, Diadorim's body cannot be fully represented by the narrator's speech. Their second encounter, when adults and members of a gang of jagunços, confirms such limitations. Each name Riobaldo uses to address Diadorim and the suspense he generates contribute to enhance the enigmatic effect caused by his companion's body. The ambiguity surrounding Diadorim's sexuality becomes a constant aspect throughout the novel. The last encounter happens when Diadorim is found dead. Only then his feminine nature is revealed. However, Riobaldo is not able to fully acknowledge this finding and needs to repeat in words the moments he shared with Diadorim by telling their story to an interlocutor in an attempt to decode the mysteries surrounding his companion. This analysis explore these three key moments and examines how the mystery is structured around Diadorim's body.

Keywords : Brazilian literature ; João Guimarães Rosa ; Brazilian modernism ; psychoanalysis.

Introduction

*Diadorim*¹. Il s'agit d'une révolution linguistique, structurelle et métaphysique qui a promptement suscité à la fois de l'admiration et du rejet auprès des lecteurs non avertis en raison de son langage particulier, de son récit labyrinthique, de son monologue dialogique et de son architecture en monobloc. C'est une œuvre qui ne se situe pas dans un modèle littéraire traditionnel. Il est difficile, voire impossible, de définir des limites textuels dans cette œuvre hétérogène, où les genres et les discours s'amalgament. Tout y est ambigu et indéfini. La prose et la poésie, le populaire et l'érudit s'associent dans un genre confus qui transite entre l'épopée, le drame et le lyrisme.

Le récit commence avec un tiret, caractéristique du discours direct. Mais le discours direct ici démontre une situation dialogique singulière étant donné que l'interlocuteur ne participe pas au dialogue. L'altérité sous la forme de silence constitue une présence importante car le mutisme fait partie du discours. Il n'y a pas d'échanges, on y retrouve pourtant l'intervalle, la reconnaissance de l'altérité, le report réflexif du discours réitéré. La présence de l'interlocuteur est remarquée par la réitération de la forme « monsieur » (*senhor* en portugais), par les prétendues réactions que les réponses données à de prétendues questions nous suggèrent. Selon Riobaldo, le narrateur-protagoniste, « tout est et n'est pas »². Son discours peut être ou ne pas être un dialogue. D'une certaine façon, le dialogue est concrétisé par les échos de l'un des

¹ *Diadorim* donc, au titre français trompeur puisque l'original évoque le *sertão* (*Grande sertão : veredas*), au sens le plus large, l'arrière-pays, les régions semi-arides de l'intérieur du Brésil. Il existe deux versions françaises. La première date de 1965. J'utilise ici la deuxième version, traduite par Maryvonne Lapouge-Pettorelli, publiée en 1991 aux Éditions Albin Michel et en format poche dans la collection 10-18.

² Rosa 1991, p. 25.

discours. Sans doute, Riobaldo a choisi un interlocuteur plus érudit (en tout cas « une personne de haute instruction »³) dans l'espoir de trouver des réponses satisfaisantes à ses questions. Le silence de son interlocuteur est très représentatif, il démontre l'impossibilité de réponses à ce genre d'interrogations. On retrouve cependant dans le roman un interlocuteur sans voix, des questions sans réponses, un dialogue qui ne se concrétise jamais.

Il est possible d'affirmer que le roman de Rosa est atemporel et atopique. Les incursions dans le temps et dans l'espace suivent un flux continu de la mémoire, en un seul bloc, sans la division traditionnelle en chapitres. On ne sait combien de temps dure le monologue de Riobaldo, mais le récit a, en principe, une durée de trois jours, le temps que son interlocuteur reste dans sa ferme, en tant qu'invité. La chronologie interne du roman est incertaine, ponctuée de répétitions et de bifurcations. Les événements et les faits se situent sur un plan objectif (sens diachronique) et les interrogations formulées par le narrateur se situent sur un plan subjectif (sens synchronique). Ce sont toutefois des lignes qui s'interpénètrent et s'entrecroisent.

Les frontières entre le temps, les lieux et les valeurs sont atténuées. C'est impossible de faire la distinction entre le « dedans » et le « dehors ». Les limites entre les « choses », les phénomènes, les faits et les savoirs sont imperceptibles. Dans le « monde mélangé » de Riobaldo, le temps est dilaté et l'espace n'a pas de frontières. Les deux avancent dans toutes les directions, par les sentiers éventuels qui surgissent. L'espace se rétrécit et se dilate selon l'évolution des faits, au cours de la *traversée*.

Dès les premières pages, Riobaldo se présente à son interlocuteur comme un « pauvre garçon du destin »⁴. Ce dernier ne comprendra la raison de cette affirmation qu'après l'avoir suivi dans ses

³ Rosa 1991, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

divagations autour de son expérience avec les *jagunços*⁵ et, plus particulièrement, lorsqu'il apprend l'existence du plus proche compagnon du narrateur, en cette période de sa vie : Diadorim.

Il est important de souligner que la représentation de Diadorim dans le discours de Riobaldo, étant systématiquement enveloppée de *brouillard*⁶, n'est jamais complète. Les descriptions qu'il donne de ce personnage à son interlocuteur sont toujours lacunaires. L'ambiguïté et le caractère énigmatique deviennent, de ce fait, des caractéristiques essentielles à la (re)construction de Diadorim.

En suivant les rencontres les plus marquantes entre Riobaldo et Diadorim, il est possible de comprendre à quel point le corps de ce dernier a été un élément clé dans le caractère nébuleux qui marque ce personnage dans les souvenirs du narrateur. Dans l'œuvre qui fait l'objet de cette étude, la répétition de ces rencontres est essentielle pour que Riobaldo essaie d'atteindre quelque chose qui se révèle comme irreprésentable : la sexualité de son compagnon.

Le corps de Diadorim est une énigme dans l'imaginaire de Riobaldo. Dans ses efforts pour la dévoiler, le narrateur se rappelle les rencontres faites et les moments partagés avec son principal compagnon dans la bande de *jagunços*. Pourtant, il y a toujours quelque chose qui échappe à la compréhension de Riobaldo. Celui-ci ne parvient pas à unifier l'image corporelle qu'il a de Diadorim, situation qui, du point de vue du lecteur, rend difficile la représentation de ce

⁵ Les grands propriétaires de l'intérieur du Brésil, souvent mêlés à la politique des États et du gouvernement central (« fédéral »), s'appuyaient sur des bandes, véritables armées parfois, à leur solde. Les *jagunços* sont ainsi des hommes de main, mais non point toujours des mercenaires.

⁶ Rosa 1991, p. 39. « [...] mais Diadorim est ma brume d'eau ». J'utiliserai le terme de *brouillard*, plus proche du mot portugais de *neblina*. « [...] mais Diadorim é a minha neblina », dans la version originale (Rosa 2006, p. 24). Cette image poétique constituera l'axe central pour l'établissement de l'énigme corporelle de Diadorim, comme nous le verrons au cours de cette étude.

personnage dans l'imaginaire et l'engage dans les rapports ambigus qui s'établissent entre ces deux personnages.

Je dois rappeler encore que le corps de Diadorim constitue une représentation littéraire. Il s'agit en effet de la version que Riobaldo soumet à son interlocuteur, décrit de manière à préserver l'énigme qui l'entoure. Par ailleurs, sachant que l'auteur est très astucieux dans la façon dont il représente cette énigme, on observe bien une limite très ténue entre ce qui serait une stratégie de Guimarães Rosa lui-même et celle du personnage de Riobaldo.

Nous considérons alors le concept de *mimesis* non pas comme une forme d'imitation, mais plutôt comme de la représentation. En d'autres mots, la motivation pour une représentation ne serait pas la conception d'une scène première et référentielle mais la façon dont elle s'exprime sur un individu. En l'occurrence, Riobaldo se base sur sa propre expérience et sur ce qu'il en retient pour représenter Diadorim à son interlocuteur. La *mimesis* est alors considérée comme un phénomène esthétique particulier et explicatif de l'art. Le rapport qui s'établit avec la réalité va dans deux directions : on absorbe ce qui vient de la réalité en même temps qu'on modifie sa perspective de la réalité. La représentation établit, en conséquence, un rapport avec une identité subjective qui assimile à la fois la forme lue et les « fractures » qui constituent le lecteur.

Le corps de Diadorim nous révèle donc un trait particulier de cette œuvre de Guimarães Rosa. Il fait partie de l'univers de cet auteur et peut, de ce fait, être interprété comme une lettre, comme un élément détenteur de formes et significations ambiguës qui sont emprisonnées dans le regard restreint de l'autre et dans un territoire symbolique.

D'autre part, afin de décrire le corps de Diadorim, on ne peut se passer d'une chaîne complexe de signification : en un premier temps, on prend contact avec le texte, qui est bâti à partir des

paroles de Riobaldo, lequel contribue particulièrement au caractère oral du récit. La façon dont il s'exprime est, toutefois, définie par une expérience que le narrateur ne vit plus (son appartenance à la bande de *jagunços*). C'est donc à partir des souvenirs de Riobaldo que l'on découvre le personnage de Diadorim et, à terme, son corps.

Il s'agit bien d'une image emprisonnée à un effet du regard qui est incapable de révéler complètement ce qu'il voit. Malgré cela, le corps de Diadorim n'est pas limité à un statut symbolique, ce qui lui accorde son caractère énigmatique, en même temps qu'il transite par l'imaginaire du narrateur, et du lecteur, à la recherche de son image et dans un effort de présentification du réel.

Je propose d'accompagner le narrateur dans la (re)construction d'un personnage comme Diadorim qui n'est pas dichotomique dans son essence et qui ne polarise pas les opposés. Au contraire, c'est un personnage qui constitue un point vers lequel convergent les paradoxes de la constitution humaine.

Dans la mesure où la méthodologie et l'organisation des différents points de cette étude sont balisés par les rencontres entre Riobaldo et Diadorim, le défi est de développer la réflexion sur l'énigme qui entoure le corps de Diadorim tout en respectant le suspense présent dans le roman.

Les pistes que Riobaldo nous laisse au sujet de cette énigme, et le travail à la fois codificateur et décodeur qui s'impose au lecteur du roman, feront l'objet des trois chapitres de mon étude. A ce stade, je tiens à souligner à quel point cet artifice a attiré mon attention et m'a motivé à garder le suspense dans cette analyse. Cette initiative, au-delà de s'avérer audacieuse, soulève une difficulté non négligeable : comment ordonner les justificatifs autour du thème de mon

mémoire ? Je suis toutefois convaincu que cette approche nous apporte une perspective intéressante de Guimarães Rosa.

Le premier chapitre concerne la première rencontre entre le jeune Riobaldo et le « garçon du port du de-Janeiro ». Le Garçon est précisément, comme on le verra par la suite, un des moyens que le narrateur choisit pour nommer Diadorim. Nous avons recours aux souvenirs de Riobaldo sur les traits de ce personnage visant à (re)construire, avec le narrateur, l'image initiale qu'il en a établie. Je suggère aussi une réflexion sur la façon dont cette rencontre a suscité un suspense narratif qui se rapproche notamment de la nouvelle *Sarrasine* de Balzac. A propos de cette œuvre, je fais appel à Roland Barthes et son analyse sur la façon dont le suspense peut être établi autour d'un corps littéraire.

La rencontre entre Riobaldo et le Garçon conduit le deuxième chapitre de ce mémoire. Je propose alors d'analyser à quel point la symbolisation de celle qui serait l'une des plus grandes passions de sa vie devient de plus en plus, pour le narrateur, une source de conflits. Il y a toujours quelque chose qui échappe à la représentation, qui devient indéchiffrable, lorsque Riobaldo se souvient de son compagnon *jagunço*. La difficulté d'identification qu'un nom propre peut susciter est, par ailleurs, mise en évidence lorsque Riobaldo (re)connaît Reinaldo, nom de *jagunço* de Diadorim. Le caractère stable du sens, notamment en ce qui concerne la sexualité de cet individu, devient de plus en plus improbable.

Le troisième et dernier chapitre présente enfin la dernière rencontre entre Riobaldo et le corps de Diadorim mort. J'y analyse l'impact sur Riobaldo lorsqu'il aperçoit le corps sans vie de son compagnon. L'énigme qui avait jusqu'à ce point soutenu l'ensemble du récit coïncide avec une autre : celle de la rencontre avec le féminin. La perplexité de Riobaldo lorsqu'il dévoile la

dernière clé de l'énigme sur la sexualité de Diadorim nous indique une piste sur la façon dont est structurée la sexualité d'un individu. Cependant, au-delà de cette possibilité, elle suscite la réflexion au sujet de l'impossibilité de dévoiler le personnage de Diadorim au complet. Ce dernier, à partir du moment où il nous révèle sa nudité, déplace l'énigme au sujet de sa sexualité vers d'autres sujets, comme, par exemple, les raisons qui l'ont poussé à se travestir.

Le compagnon d'élection du narrateur a été analysé de manière exhaustive par nombreux critiques. Il demeure intangible à toute velléité menant à une signification cristallisée à son sujet. Quelques textes m'ont aidé à l'écriture de ce travail. Manuel Cavalcanti Proença, pionnier dans la critique de Rosa, attire l'attention, dans son texte « Don Riobaldo do Urucuia, Cavaleiro dos Campos Gerais » (1958), sur le rôle de Diadorim comme un personnage important pour la symbolisation mythique aussi bien que pour la révélation de l'influence de la littérature médiévale dans le discours de Riobaldo.

As formas do falso (1986), de Walnice Nogueira Galvão, constitue un autre texte essentiel pour mon analyse. L'auteure y présente une investigation détaillée sur la structure duale de l'œuvre dans laquelle l'aphorisme « tout est et ne l'est pas » définit bien les paradoxes et l'ambiguïté qui y sont présents. Pour Nogueira Galvão il y a toujours quelque chose de camouflé dans l'organisation du discours de Riobaldo : le lettré dans l'illettré, le diable dans Dieu, la femme dans l'homme.

Benedito Nunes, à son tour, dans « O amor na obra de Guimarães Rosa » (1969), m'a permis de mieux comprendre les trois possibilités d'amour que Riobaldo a connues : Otacília (l'amour dans sa plénitude), Norinha (l'amour sensuel) et Diadorim (l'amour ambigu). On observe que ces

formes peuvent, à plusieurs occasions, s'interpénétrer, Diadorim représentant la synthèse de deux autres (la jouissance et l'érotisme).

Heloisa Starling, lorsqu'elle présente son analyse historique et politique des chefs *jagunços* dans *Lembranças do Brasil* (1997), et Francis Utéza, dans *Les mystères du Grand Sertão. Métaphysiques de João Guimarães Rosa* (2012), avec son étude sur la présence d'éléments de l'alchimie dans l'écriture de *Diadorim*, ont contribué à la formation d'une analyse plus large du récit de Riobaldo.

Je signale encore les études de Cleusa Passos, *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias* (1998), et de Zaeth Aguiar do Nascimento, *Diadorim: uma estranha revelação* (2000). Les deux empruntent à la psychanalyse des éléments permettant de mieux comprendre le féminin de Diadorim et n'ont pas manqué de contribuer singulièrement à mes conclusions.

Willi Bolle, enfin, dans *grandesertão.br* (2004), propose un regard sur le caractère fonctionnel du personnage et présente certains points communs avec mon analyse, notamment quand il affirme que Diadorim constitue un personnage de grande importance émotionnelle, fonctionnelle et historico-philosophique pour le récit de Riobaldo.

Je propose ainsi de suivre chacune des rencontres entre ces deux personnages afin de comprendre dans quelle mesure l'image du corps de Diadorim, figée dans la mémoire de Riobaldo, a été essentielle pour établir la nature des rapports entre les deux et pour le développement du récit.

Chapitre I

Première rencontre : le suspense pour décrire un corps

1.1 Être différent

Sur les rives du fleuve de-Janeiro, encore adolescent – « Un événement, arrivé il y a longtemps, il y a très longtemps, imaginez : je devais avoir dans les quatorze ans, et encore »⁷ –, Riobaldo rencontre pour la première fois son compagnon dans la bande de *jagunços*. La mère du narrateur avait promis que si son fils guérissait d'une maladie non indiquée, ce dernier devait faire la quête jusqu'à ce qu'il y ait suffisamment d'argent pour payer une messe dans une église et mettre une partie dans « une calebasse passée au goudron et bien fermée, qu'on jetait dans le São Francisco afin qu'elle descende avec le courant jusqu'au sanctuaire, dans l'État de Bahia, de Bon-Jésus-da-Lapa, qui peut tout sur les rives du fleuve »⁸. Riobaldo le savait très bien, le port était le meilleur endroit pour récolter de l'argent. Cela faisait déjà quelque temps qu'il exécutait la promesse de sa mère quand, un jour, il aperçut un garçon qui, dès le premier regard, suscita en lui un enchantement très particulier.

Mon analyse souligne la manière dont, lors de cette rencontre sur les rives du fleuve de-Janeiro, l'ex-*jagunço* se rappelle et enregistre l'image corporelle du Garçon :

Et là, soudain, je vis un garçon appuyé contre un arbre, avec une cigarette au coin de la bouche. Un garçon un peu plus jeune que

⁷ Rosa 1991, p. 117.

⁸ *Ibid.*, p. 118.

moi, ou son âge devait tourner autour du mien. Il se tenait là, avec un chapeau de cuir, la jugulaire baissée, et il me souriait.⁹

Après une brève description du narrateur à propos de sa tâche quotidienne, la collecte d'argent, il est important de noter que la structure linguistique qui entame la description du Garçon souligne bien l'effet de surprise qui s'empare de Riobaldo lorsqu'il fait face à une telle image. « Et là », « soudain », sont révélateurs du niveau d'importance de cet événement pour le sort du narrateur, même s'ils proviennent d'un moment inusité.

Par ailleurs, lorsqu'il enregistre dans sa mémoire la démarche et les habits du Garçon, Riobaldo démontre à quel point l'image d'un corps est essentielle pour la constitution de l'identité d'un individu. Dans ce cas, sachant que la pluralité de sens qu'un signe peut avoir ne s'appliquait pas encore, le narrateur fait une lecture fondée sur des éléments culturels et statiques que l'image lui présentait : une démarche négligée, le chapeau en cuir, ou même l'intention séductrice du sourire auraient dû appartenir à un individu masculin, ce qui suscite un certain « miroitement », une certaine identification, car il semblait avoir le même âge.

Dans le contexte du roman, les éléments culturels qui influencent la lecture que Riobaldo fait du corps du Garçon sont représentés par la famille et par le système social dans lequel le narrateur est intégré. L'univers du *sertão*¹⁰, dans lequel les rôles de l'homme et de la femme sont bien définis, détermine que la conduite négligée et notamment masculine, à l'exemple du rire qui annonce le premier pas vers un rapport, n'aurait pu être associée qu'à celle d'un jeune homme.

⁹ *Ibid.*, p. 118. L'emploi de la lettre majuscule dans le mot Garçon pour faire référence au personnage en question s'explique d'un côté par le fait que le narrateur en fait lui-même l'usage, mais aussi parce qu'il s'agit d'un signifiant qui appartient au domaine de sa désignation, comme nous aurons l'occasion de voir dans le prochain chapitre.

¹⁰ *Sertão* désigne, au sens large, ce qu'on entend par arrière pays. Dans un sens plus étroit, celui qui prévaut ici, le terme s'applique généralement aux régions semi-arides de l'intérieur du Brésil, à population clairsemée, inexistante parfois, où prévaut l'élevage du bétail. Pluriel : *sertões*.

D'autre part, à la lecture du roman, il est possible de réaliser la manière très particulière dont les femmes sont décrites ainsi que les rôles qu'elles occupent dans cet environnement. Dans les communautés qui se déplacent dans le *sertão*, la femme peut exercer le rôle de prostituée, comme le représente bien le personnage de Norinha et les autres qui sont présentes dans le récit de Riobaldo pour la satisfaction sexuelle des *jagunços*. D'ailleurs, on trouve bien un cortège de toutes sortes d'individus qui parcourent le *sertão* : une masse compacte de vachers, brigands, pèlerins, paysans, misérables, prostituées, vieillards, mendiants, malades, fous, inadaptés, exclus. Nous y remarquons également la présence de la mère du narrateur et de « femmes au foyer », à l'exemple de la fille de Malinácio et de Maria Mutema, et d'Otacília, épouse de Riobaldo à l'époque où il raconte son histoire. Otacília, peut, d'ailleurs, être considérée comme un personnage qui, au cours du récit, assume pleinement la féminité. Au-delà de la description qui met en valeur la délicatesse et la beauté de l'épouse de Riobaldo, l'idée selon laquelle l'acte de courtiser est indéniablement une initiative masculine peut être observée lorsque le narrateur fait sa connaissance :

Elle était rieuse et ravissante à décrire ; mais, vous le comprendrez sans peine, ce ne serait pas aujourd'hui, très convenable, cela me gênerait d'en dire plus. Mon Otacília, beauté réservée, dans l'éclat de la jeunesse, caresse de romarin, sa ferme présence . C'est moi le premier qui portait les yeux sur elle. La main dans du miel, je réglai ma langue. [...] – « Ah, il en est déjà passé plus de vingt ans... » – ces mots d'Otacília, qui le comptait, furent notre entrée en matière. À part quelques rires et beaucoup de silences. Toute jeune fille est délicate, est blanche et douce. Otacília l'était plus que toutes. ¹¹

¹¹ Rosa 1991, p. 207-208.

En revenant à la première rencontre entre les deux personnages, on observe que la manière dont Riobaldo présente le corps du Garçon suggère que c'est un corps de fiction, construit dans et par les paroles du narrateur. L'image du Garçon que Riobaldo garde en sa mémoire subit l'influence du langage qui est utilisé pour la représenter. Au troisième chapitre, je démontrerai que les métaphores et les métonymies constituent un instrument essentiel pour la représentation de ce corps. Nonobstant, à chaque fois que Riobaldo y fait référence, sa description est ponctuée de lacunes.

Ce conflit ne manque pas de susciter une réflexion sur la conception même du texte de Guimarães Rosa. Cet auteur semble avoir délibérément recours à des expressions et structures linguistiques qui rendent impossible un sens unique, clair et complet dans la représentation du Garçon. D'ailleurs, les yeux de ce personnage mystérieux constituent la partie que l'auteur privilégie dans son effort de parer à l'insuffisance de toute description de son corps.

En même temps que les yeux du Garçon reflètent le courage que Riobaldo souhaitait avoir, ils lui transmettent une certaine dose de tranquillité. Ce dernier donne encore l'impression de ne pas être en mesure d'en avoir une image complète. Il y a quelque chose qui échappe à la représentation du corps du Garçon, il n'arrive à en parler que de manière fragmentée : « Je regardai : ces yeux smart, merveilleux, d'un vert d'eau, aux cils feuillus, irradiaient une impression de calme, qui me gagnait presque »¹². À ce moment, le narrateur dévoile sa volonté de ressembler au Garçon, de sentir le calme que ses yeux dégageaient.

Par ailleurs, si l'on observe de près la scène de la traversée du fleuve de-Janeiro, la position spéculaire que les deux garçons adoptent ne manque pas d'attirer notre attention : « Je m'assis à

¹² Rosa 1991, p. 120.

l'intérieur, tel le poussin dans l'œuf. Il s'assit devant moi, nous étions face à face »¹³. La première rencontre entre ces personnages est donc fondée sur un rapport de miroitement, très proche de ce que Lacan considère comme « le stade du miroir ». Riobaldo semble ne pas être encore en mesure d'avoir une image unifiée de la « forme » du corps qui se place devant lui. Tout au plus, il parvient à offrir à son interlocuteur une description de fragments corporels. Avec le stade du miroir, Lacan associe le moment de l'appréhension du corps par l'imaginaire à une période de l'enfance déterminante pour l'image que l'individu forme de son propre corps et pour la formation de son identité. Avant cette phase, le corps se présente sous une forme fragmentée, dépecée, c'est précisément à partir du stade du miroir que l'individu chercherait à combler ces lacunes. Le rapport de miroir qui s'établit entre le Garçon et Riobaldo contribue à combler cette « absence d'être » dont chacun semble subir :

Calme, en face de moi, circonspect, le garçon me regardait. « Il faut avoir du courage... ». Est-ce qu'il vit venir mes larmes ? Cela me coûta de répondre : « Je ne sais pas nager... ». Le garçon eut un beau sourire. Il affirma : « Moi non plus je ne sais pas. » Serein, serein. Je vis le fleuve. Je voyais ses yeux, ils dégageaient une lumière. « Qu'est-ce qu'on sent quand on a peur ? » - il me demanda alors, mais il ne se moquait pas ; et je ne pus me mettre en colère. « Tu n'as jamais eu peur ? » fut tout ce que je trouvai à dire. Il répondit : « Ça ne m'arrive pas... » et, le temps que je pousse un soupir - « Mon père dit qu'il ne faut pas... » Ce qui me laissa à moitié interdit. Il ajouta encore : « Mon père est l'homme le plus courageux de ce monde. »¹⁴

¹³ Rosa 1991, p. 119-120.

¹⁴ *Ibid.*, p. 122-123.

Si le courage ressenti par le Garçon remplit le vide que la peur provoque chez Riobaldo, d'un autre côté, il suscite en lui un tel niveau de fascination et de doute qu'il se trouve empêché d'appréhender le « tout » corporel de celui dont il vient de faire connaissance et finit, de ce fait, par concentrer sa description sur les yeux du personnage. Le Garçon, à son tour, n'a aucune idée de ce que l'autre éprouve et cherche à savoir de Riobaldo les raisons qui expliquent sa peur.

Il est important de souligner que le duo peur et courage, présent dès cette première rencontre, constituera l'un des fils conducteurs du récit de Riobaldo. A ce stade, rappelons-nous à quel point dans le *sertão*, le courage est une qualité d'importance capitale et essentielle pour consolider la place occupée par un individu masculin dans la société. Cependant, comme l'expérience même de Riobaldo nous le démontre, le courage n'est pas une qualité innée. Il s'agit plutôt d'un sentiment dialectique qui surgit au sein du combat.

Une autre particularité essentielle dans la description de cette rencontre sur les bords du fleuve de-Janeiro se trouve dans le fait qu'aucun nom¹⁵ n'est attribué au Garçon. De ce fait, il n'est pas complètement identifié et devient un individu du même genre sexuel que le narrateur, ce qui sera capital pour l'établissement du caractère ambigu entre ce que le corps en question délivre à la lecture et le sentiment qu'il suscite :

Mais je regardais ce garçon, avec un plaisir d'être en compagnie, comme jamais je n'avais senti avec personne. Je le trouvais très différent, ses traits fins me plurent, et aussi sa voix, très légère, très agréable.¹⁶

¹⁵ La question des noms propres est d'importance capitale pour l'analyse que je ferai de ce personnage. Cependant, je l'aborderai au chapitre suivant lorsque je ferai une réflexion autour des noms de Reinaldo et de Diadorim, et la désignation Garçon, qui constituent des éléments de l'énigme qui entoure le personnage en question.

¹⁶ Rosa 1991, p. 119.

Bien que Riobaldo se rende compte d'une certaine différence dans sa voix, dans ses traits délicats et le sentiment qu'il en éprouve, il y reconnaît un garçon, un être masculin ; par conséquent, il lui est impossible d'accepter des sentiments tels que le désir et la passion, absolument contradictoires avec l'univers socio-culturel machiste dans lequel il est inséré. A mesure qu'on avance dans la lecture de cette œuvre, on réalise à quel point l'amour homosexuel est renié dans le milieu des *jagunços*. Par ailleurs, on comprend clairement que l'établissement d'amitiés plus intimes, à l'exemple de la complicité qui existe entre Riobaldo et son compagnon, peut engendrer des préjugés :

Diadorim et moi, nous deux. On se promenait. Ce faisant, on se différenciait des autres, parce que le jagunço n'est guère fêru de conversation prolongée ni d'étroites amitiés : d'ordinaire, ils s'associent et se dissocient, au hasard, mais ils vont chacun pour soi. De nous deux ensemble, personne ne disait rien. Ils avaient la prudence souhaitable. Que l'un d'eux parle, qu'il ricane, je dis - il pouvait mourir. Ils s'habituent à nous voir de conserve. Au point de ne plus penser à mal.¹⁷

Toujours dans la première rencontre, on peut observer d'autres passages qui intensifient le mystère autour du personnage, comme, par exemple, dans celui où est entamée la première traversée du fleuve São Francisco par Riobaldo, qui est marquée par le rapport qui s'établit avec celui qui se révélera plus tard être Diadorim : « Le garçon m'avait donné la main pour descendre la berge. C'était une main fine, douce et chaude. J'étais maintenant gêné, troublé »¹⁸. C'est à l'occasion du contact avec le corps du Garçon que nous observons à quel point la contradiction

¹⁷ Rosa 1991, p. 43.

¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

de la lecture de Riobaldo ne cesse de s'accroître. Toutefois, les pistes qui contribueront à déchiffrer ce corps-énigme y sont déjà présentes, même si le narrateur n'est pas encore en mesure de les absorber. Par exemple, lorsque le Garçon demande à Riobaldo de ne pas uriner devant lui : « Puis, j'eus envie d'uriner et quand je le dis, il trancha : - “ Ne te gêne pas, va là derrière, loin de moi... ” »¹⁹.

Freud, dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*, souligne que le refoulement sexuel est plus présent chez les filles, chez qui des réactions comme le dégoût ou la honte apparaissent plus tôt que chez les garçons : « Les prédispositions masculine et féminine sont certes déjà aisément reconnaissables dans l'enfance; le développement des inhibitions de la sexualité (pudeur, dégoût, compassion, etc.) s'accomplit plus précocement chez la petite fille et rencontre moins de résistance que chez le garçon »²⁰. Le fait d'apercevoir le sexe opposé dans un acte comme celui d'uriner est suffisant pour provoquer une réaction de répugnance. Dans ce contexte, lorsqu'il demande à Riobaldo de s'éloigner, le Garçon se laisse trahir par un acte ambigu qui pourrait être interprété comme un signe de sa possible nature féminine.

Un autre passage dans lequel nous trouvons des pistes presque explicites au sujet de la sexualité du Garçon attire notre attention : « Mais, ce à quoi je m'attendais le moins, j'entendis la voix harmonieuse du garçon dire : - “Toi, mon joli ? Tu as raison, viens là...” Le ton, son attitude, imitaient les manières d'une femme. Alors, c'était ça ? »²¹. La voix du Garçon y est décrite comme belle alors que, pendant la puberté, la voix des garçons subit des changements. Nous avons donc une partie du corps du Garçon qui, bien que n'ayant pas encore été assimilée, est

¹⁹ Rosa 1991, p. 124.

²⁰ Freud, Sigmund. 1987. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Coll. « Folio essais », p 160-161. Paris : Gallimard.

²¹ Rosa 1991, p 124.

soumise à la lecture. Au cours de ce même passage, Riobaldo détermine qu'une telle caractéristique ne peut appartenir qu'à une femme. Cependant, le doute que suscite la lecture unilatérale du corps de ce personnage, le fait revenir en arrière dans ses pensées, bien que nous puissions tout de même considérer que, en vérité, la question finale « Alors, c'était ça ? » était une piste interne dans le discours qui, au moment du récit, se voyait à la recherche des clés qui permettraient de déchiffrer cette énigme.

Enfin, le Garçon lui-même se décrit dans ce passage :

Le garçon trempait ses mains dans l'eau rouge, il réfléchit un moment. À la fin, sans me regarder, il fit cette déclaration : « Je suis différent de tout le monde. Mon père dit que je dois être différent, très différent... »²²

À cette occasion, le Garçon établit que le rapport qu'il a avec son corps est fondé sur l'ambiguïté. Ses paroles évoquent encore une énigme : Qu'est-ce que c'est d'être différent ? Le personnage suit le conseil de son père quant au besoin de se distinguer des autres dans l'univers du *sertão*. Sa conduite suggère pourtant une lacune dans le discours de Riobaldo. Que voulait vraiment dire le père du Garçon (Diadorim) au sujet « d'être différent » ? S'agissait-il d'avoir à cacher le corps ? Ou plutôt le travestir ? Depuis sa jeune enfance, le Garçon nous fait comprendre qu'il devait, selon les conseils de son père, camoufler son corps et, en ce faisant, il brouille les pistes de son identité. A cet égard, les considérations que le Garçon fait au sujet de sa démarche très particulière suggèrent que la lecture de son corps est ambiguë non seulement du côté de Riobaldo, mais aussi du sien, car il a un corps qu'il fallait cacher.

²² Rosa 1991, p. 125.

Plus tard, quand il fait déjà partie des *jagunços*, Diadorim révèle à Riobaldo que son père est Joca Ramiro. Nous pouvons observer encore à quel point le père exerce une influence importante dans la construction de l'image du personnage. Dès qu'il apprend cette information, et en remarquant un certain embarras de Diadorim à la suite de cette révélation, Riobaldo fait un rapprochement entre l'image et la conduite de son compagnon et celle du chef *jagunço* :

« Bon, Riobaldo, alors, écoute : Joca Ramiro était mon père... » - il a dit - je ne sais pas s'il était très pâle et si c'est ensuite qu'il est devenu tout rouge. Étant donné qu'il a baissé la tête, le visage plus près de moi.

[...] J'examinai Diadorim, sa rude tête altière, si joli si sérieux. Et le souvenir aussitôt de Joca Ramiro me revint : son port majestueux, son pas leste, ses bottes à la russe, son rire, ses moustaches, son bon regard autoritaire, son grand front, la touffe de ses cheveux noirs bouclés, qui brillaient. Comme brillait toute sa personne. Car Joca Ramiro était vraiment ainsi, souverain, il dégageait une lumière, roi de la nature.²³

Joca Ramiro était le grand chef de la bande de *jagunços* à laquelle appartenait Riobaldo. Celui qui était considéré comme le roi du *sertão* est aussi le père de Diadorim. C'est bien lui qui, d'une manière ou d'une autre, avait tracé les lignes du destin de ce personnage en lui affirmant qu'il devait être différent, être un *autre*. Joca Ramiro avait lui-même besoin d'être différent et d'assumer des positions politiques distinctes de celles des autres chefs *jagunços*. Et ce faisant il aurait même influencé son propre fils. Il est probable qu'il s'agisse d'un personnage qui prenait plaisir à être différent, à un tel point qu'en agissant de la sorte il ait trouvé un moyen de légitimer

²³ Rosa 1991, p. 53.

sa propre descendance. Il n'y a pas de doute que cette démarche était particulièrement cruelle dans la mesure où elle privait Diadorim de sa condition féminine.

À ce stade, il y a lieu de se demander pour quelle raison Joca Ramiro avait déterminé que le Garçon devait être différent, et, aussi, ce que lui, comme père, entendait par « être différent ». S'agissait-il vraiment de nébulosité corporelle, d'inversion sexuelle ? Par ailleurs, une réflexion sur ce que le Garçon avait interprété comme différent s'impose. Comment s'est-il conduit à partir de ce point ? Lors de cette première rencontre, on peut constater que pour être différent : « Il faut avoir du courage... Beaucoup de courage... »²⁴. Ces paroles du Garçon adressées à Riobaldo sont marquantes et resteront longtemps dans les pensées et actions du narrateur. Elles nous présentent surtout des pistes au sujet de cette différence que le Garçon devait assumer : avoir du courage.

La façon dont le corps du Garçon est associé à cette condition « d'être différent » attire particulièrement notre attention. Le comportement de ce personnage peut faire référence à ne pas se conduire comme une femme ou à rester comme une énigme, un secret pour ceux qui ne connaissent pas sa véritable nature. Enfin, les mots qui le bâtissent, aussi bien ceux de Riobaldo que ceux de son père, sont des éléments clés pour la construction du « grand secret » présent dans le roman.

Le corps énigmatique du Garçon est lié au suspense qu'établit le discours de Riobaldo au sujet d'un secret qu'il n'a l'intention de révéler qu'à la fin de son récit : « Ce que je ne dis pas, vous le verrez : comment Diadorim pouvait-il être ainsi dans ma vie le plus grand des secrets ? »²⁵. Le suspense est, dans un roman, l'un des facteurs qui contribuent le plus à associer le lecteur aux

²⁴ Rosa 1991, p. 125.

²⁵ *Ibid.*, p. 444.

éléments qui donnent du sens au texte. Pour cette raison, quelques précisions au sujet de cette stratégie de narration s'imposent.

1.2 « Pourquoi est-ce que j'ai eu besoin de rencontrer ce garçon ? »²⁶

Les considérations de Riobaldo lors de cette première rencontre sont essentielles pour que le suspense du récit soit préservé. Il veut comprendre les raisons qui l'ont poussé à rencontrer le Garçon et cette question refait surface à plusieurs occasions, au cours du même passage, sous différentes formes : « Pourquoi est-ce que j'ai connu ce Garçon ? »²⁷ ou « pourquoi a-t-il fallu que je traverse le fleuve, le Garçon en face de moi ? »²⁸. Après la rencontre de ces personnages, une autre affirmation se révèle à nos yeux : « Si je n'étais pas passé par un endroit donné, et n'avais rencontré cette femme et combiné avec elle qu'elle allume un feu, plus jamais dans cette vie, je ne serais tombé sur le Garçon ? »²⁹.

Riobaldo renforce le suspense autour du personnage, qu'au moment de cette déclaration, nous ne connaissons que sous la désignation de Garçon. En cherchant à connaître les raisons de cette rencontre qui marque le début d'une nouvelle phase de sa vie, le narrateur place son interlocuteur (ainsi que le lecteur) dans un jeu énonciatif où la structure suspensive qui entoure ce personnage, énigmatique dès le début, est capitale pour l'organisation de son discours.

Le dialogue entre Riobaldo et son interlocuteur non désigné commence de manière trouble et lacunaire, typique d'un discours fondé sur les souvenirs qui perturbent la linéarité de la parole.

²⁶ Rosa 1991, p. 126.

²⁷ *Ibid.* A partir de ce point la désignation *Garçon* sera en majuscule jusqu'à la fin du roman.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 159.

Celle-ci se révèle sous la forme de répétition, c'est-à-dire, ce qui est raconté n'est pas seulement une reproduction des situations réelles vécues par Riobaldo, mais l'équivalent symbolique du désir inconscient :

Mettez-y de votre entendement. Nous vivons en répétant, et bon, en une minime minute le répété dérape, et nous voilà déjà projetés sur une autre branche. Si j'avais deviné ce que j'ai appris après, au-delà de tant de saisissements... Quelqu'un reste la vie entière dans le noir, et ce n'est qu'à l'ultime tout dernier moment que la pièce s'éclaire. Je dis : le réel n'est ni à la sortie ni à l'arrivée - c'est au milieu de la traversée qu'il se présente aux gens.³⁰

En ce sens, on remarque que c'est par des signes que le narrateur nous présentera ce qu'il n'a pas entièrement assimilé, mais qu'il doit se rappeler, répéter. A cet égard, j'estime que la parole est, elle-même, une action de l'individu qui lui permet de comprendre ce qu'il s'est effectivement produit.

La représentation du corps de Diadorim se produit dans et par les paroles de Riobaldo. A l'exemple d'un signifiant qui est donné à la lecture, ce corps se révèle fragmenté dans le discours du narrateur. Il obtient par conséquent la condition de quelque chose qui doit être déchiffré et, comme il se positionne comme une énigme, son statut de signifiant est encore plus important.

Le discours de Riobaldo fait toujours face à quelque chose qui échappe à la représentation par rapport au corps de son compagnon : « Mais je me souviens qu'au désarroi soudain de Diadorim

³⁰ Rosa 1991, p. 80.

succédait une attitude étrange - comme motivée par quelque chose qu'il redoutait et que je n'arrivais pas à comprendre »³¹.

Le suspense autour du corps énigmatique de Diadorim est accentué par le rêve que le narrateur décrit à son interlocuteur :

« C'est ça, dors, Riobaldo, tout finira bien... » Des paroles qui attisèrent d'abord chez moi un agacement de fatigue, mais sa voix était juste-juste ce qu'il fallait pour me bercer. Nuit hantée, où je fis ce rêve fou : Diadorim passant sous un arc-en-ciel. Ah, que ne pouvais-je l'aimer vraiment - les amours.³²

Ce passage, au début du roman, apparaît dans un contexte où l'interlocuteur et le lecteur n'ont pas encore associé Diadorim au Garçon que Riobaldo avait rencontré sur le port du fleuve de-Janeiro. Le personnage que Riobaldo évoque comme un grand compagnon profondément désirable devient pleinement une énigme aux yeux des ses spectateurs. Les descriptions qui étaient jusqu'alors marquées par un certain degré de sensualité et d'incompréhension acquièrent maintenant un nouvel élément : le désir, exprimé dans le rêve, de voir Diadorim passer « sous un arc-en-ciel ». Selon l'interprétation que Freud nous propose sur le rêve « L'injection faite à Irma » (le rêve étant considéré par Freud comme le point de départ pour déchiffrer l'inconscient) on réalise que cet élément fait partie de l'axe symbolique. En d'autres mots, le passage de Diadorim par l'arc-en-ciel constitue vraiment un désir du narrateur. C'est, toutefois, un désir qu'il est difficile de verbaliser littéralement car il n'est pas pleinement compris par Riobaldo.

³¹ Rosa 1991, p. 395.

³² *Ibid.*, p. 66.

« Passer sous un arc-en-ciel » est une expression populairement connue au Brésil pour désigner un « changement de sexe/genre ». Le désir de Riobaldo semble donc bien se réaliser dans ce rêve. A ce titre, il y a lieu d'évoquer la célèbre phrase de Freud : « Nous avons appris que le rêve exposait un désir comme étant satisfait »³³. Riobaldo est perturbé à l'idée d'être attiré par quelqu'un du même sexe, une situation qu'il décide de garder secrète. D'un autre côté, on ne peut oublier que Riobaldo, lorsqu'il raconte son expérience, a déjà eu contact avec un autre élément de la sexualité de Diadorim : sa nudité. Comme on aura l'occasion de l'observer au dernier chapitre, la rencontre avec le corps nu et sans vie de Diadorim peut effectivement être considéré comme un fait précurseur du suspense autour de ce personnage. Toutefois, à ce stade, il est important de souligner que ce rêve, grâce à une astuce narrative sophistiquée, nous donne déjà des pistes sur l'événement tragique en rapport avec la mort de Diadorim. Dans son rêve, Riobaldo réalise le vœu de Diadorim de devenir femme, ce qui, comme on le verra plus tard, ne se réalise qu'après la mort de ce corps et le rend inaccessible au narrateur.

1.3 A qui raconter

Dans cette quête obstinée de l'irreprésentable, Riobaldo amorce son récit, lequel ne suit pas une ligne chronologique et se base sur des cas paradoxaux au sujet de l'existence ou non du diable, sur l'expérience même parmi les *jagunços* et, enfin, sur l'expression de l'amour.

À ce moment, le narrateur se souvient du sentiment qu'il éprouvait à l'égard de Norinha et de la lettre qu'il reçoit d'elle une fois marié. Rappelons que ce personnage fait partie de la triade

³³ Freud, Sigmund. 2010. *L'interprétation du rêve*. Coll. « Points Essais », p. 162. Paris : Éditions du Seuil.

amoureuse³⁴ de Riobaldo et représente, de manière plus explicite, l'amour charnel. Bien qu'étant une prostituée, le narrateur la considère comme une des principales femmes de sa vie, qui aurait même pu influencer son destin, comme il l'avoue un peu avant la bataille finale, à l'occasion de laquelle il espérait pouvoir la rencontrer : « Une seconde fois avec Norinha, pour ce qui m'est connaissable, ma vie alors serpentait entre d'autres montagnes, vers un autre estuaire ». ³⁵

Le contexte dans lequel s'intègrent les expériences amoureuses de Riobaldo est précisément celui qui précède la description de sa première rencontre avec le Garçon. Afin d'introduire cette scène, le narrateur attire l'attention de son interlocuteur sur ce qu'il va raconter et sur la façon dont il devrait se porter - *fidèle comme un document* :

[...] Je sais que ce que je suis en train de dire est très enchevêtré, très laborieux. Mais vous allez de l'avant. J'envie l'instruction que vous avez. Je voudrais déchiffrer les choses qui sont importantes. Et ce que je raconte n'est pas une vie d'homme du sertão, aurait-il été jagunço, mais la matière qui déborde. Je voudrais comprendre la peur et le courage, et la rage qui pousse les gens à tant et tant agir, à donner corps au déroulement. Ce qui nous induit à d'étranges mauvaises actions, c'est que nous sommes très proches de ce qui, de droit, est à nous. Mais ça ne se sait pas, ne se sait pas, ne se sait pas !

Cela étant, au fou je dis des folies. Mais vous êtes quelqu'un qui vient d'arriver, un homme sensé, fidèle comme un document, vous m'écoutez, vous pensez, pourpensez, me reprenez, alors vous m'aidez. De sorte qu'ainsi je raconte. Je raconte de préférence les choses qui ont constitué pour moi le passé de plus d'appartenance. Je vais vous parler. Je vous parle du sertão. De ce que je ne sais pas. Un grand sertão. Je ne sais rien. Aucune personne encore ne sait. Sauf quelques-unes très rarissimes - et ces petites vallées, ces

³⁴ Riobaldo a été en contact avec trois différentes formes d'amour représentées par les personnages de Otacília, Norinha e Diadorim.

³⁵ Rosa 1991, p. 538.

très petites vallées ponctuées d'eau, de bois de buritis. Ce dont je vous remercie c'est de la finesse de votre attention.
Un jour il s'est produit, il est arrivé un événement. Le premier. Qui me restitua ma raison, vous verrez après pourquoi.³⁶

Comme le narrateur l'affirme lui-même, le rôle de l'interlocuteur dans cet espace vide (qui doit être rempli) est essentiel à la solidité du récit et du suspense autour de Diadorim. Il est tout aussi important pour la conception de Riobaldo, au même titre que le lecteur.

La scène de la première rencontre entre ces deux personnages réaffirme le suspense et l'énigme autour du corps de Diadorim. Dès son introduction, Riobaldo présente à son interlocuteur une structure énonciative que l'on retrouve typiquement au début d'un récit : « Un jour il s'est produit, il est arrivé un événement. Le premier. Qui me restitua ma raison, vous verrez après pourquoi »³⁷. Le narrateur raconte alors sa *traversée*³⁸ par le fleuve São Francisco accompagné d'un garçon que son interlocuteur (et lecteur) n'identifiera que plus tard.

Il est aussi important d'observer que, à partir de cette scène, le discours cesse d'être pleinement linéaire, les divagations fondées sur la mémoire du narrateur restent présentes. Cependant, dès cet instant, Riobaldo trace une ligne pour exprimer comment il a vécu le reste de son adolescence, la mort de sa mère, la vie avec son parrain Selorico Mendes, avec Zé Rebelo, la rencontre avec le Garçon. Il ne se lasse d'insister sur l'influence que cette expérience (la rencontre avec le Garçon) a exercé sur le reste de sa vie.

³⁶ Rosa 1991, p. 116-117. Dans ce passage Riobaldo demande l'attention et l'aide de son interlocuteur. Il est intéressant de faire une comparaison entre la version originale, en portugais, et celle de la traductrice, en français, qui recourt délibérément au terme désuet de « pourpenser » pour désigner le mot portugais de *repensar* (repenser).

³⁷ *Ibid.*, p. 117.

³⁸ Sans vouloir rentrer dans le détail des différentes *traversées* du narrateur, il me semble important de souligner le sens qui s'applique le mieux à ce terme. Le voyage, la traversée que font les personnages ne constitue pas un simple déplacement, une succession de lieux, mais plutôt une déconstruction du sens.

Riobaldo puise dans sa mémoire les éléments qui lui permettent de raconter à son interlocuteur son expérience parmi les *jagunços*, laquelle il s'efforce de décrire le plus fidèlement qu'il peut, tout en étant conscient de son niveau de partialité lorsqu'il évoque ces épisodes :

La mémoire de la vie des gens se conserve dans des parcelles séparées, chacune d'elles avec son émotion et sa coloration, je crois même qu'elles ne se mélangent pas. Raconter à la suite, en enfilade, ce n'est vraiment que pour les choses de peu d'importance. De chaque vécu que j'ai réellement passé, de joie forte ou de peine, je vois aujourd'hui que j'étais chaque fois comme s'il s'agissait de personnes différentes. Se succédant incontrôlées. Tel je pense, tel je raconte. Vous avez bien de la bonté de m'écouter. Il y a des heures anciennes qui sont restées beaucoup plus proches de nous que d'autres, de date récente. Vous le savez bien.³⁹

En ce sens, les souvenirs du narrateur semblent s'organiser en fonction de l'émotion qui a marqué un événement donné. Ils ne suivent pas de ligne fixe temporelle. Ses souvenirs se révèlent également lacunaires et labyrinthiques. Bien que le narrateur affirme croire que certains événements ne se mélangent point, ce qui se produit effectivement ce sont des descriptions de faits qui se succèdent les uns aux autres et qui suggèrent un vide de sens. A mesure qu'il les raconte, Riobaldo cherche à remplir leurs lacunes.

Les événements, les êtres, les images ne surgissent pas dans la mémoire d'une manière claire ou parfaitement dessinée au moment où elles sont évoquées. Elles sont toujours en rapport avec d'autres éléments et deviennent uniques. On peut donc affirmer que l'aspect labyrinthique de la mémoire empêche toute certitude ou exactitude.

³⁹ Rosa 1991, p. 115.

Par ailleurs, il est important de noter la manière dont Riobaldo exerce le rôle de narrateur-conteur d'histoire : son discours, plus proche de la langue parlée qu'écrite, est de manière intrinsèque marqué par son caractère oral. L'emploi du tiret précédant le premier mot du début du roman est révélateur du dialogue-monologue qui s'établit entre Riobaldo et son interlocuteur. Il est donc fondamental de comprendre le rôle de narrateur qu'assume ce personnage, qu'on peut associer aux groupes auxquels fait référence Walter Benjamin dans « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov »⁴⁰. En ce sens, si l'on fait abstraction de ses divagations au sujet de son expérience parmi les *jagunços*, Riobaldo peut être associé au marin commerçant, quelqu'un qui vient « de loin » et qui a beaucoup à raconter; d'un autre côté, on ne peut oublier que Riobaldo est âgé lorsqu'il raconte son histoire, il est loin de ce temps et de ces expériences. Donc, lorsqu'il se voit comme un fermier, il est possible de le considérer aussi comme un paysan sédentaire, celui qui gagne sa vie honnêtement sans avoir jamais quitté son pays (son *sertão*), celui dont il connaît bien les histoires et traditions.

On ne peut négliger que, justement parce qu'il se base sur ses souvenirs, le narrateur-conteur se rappelle une expérience passée, laquelle, même si elle n'est pas complètement élucidée, doit être verbalisée pour qu'il puisse en comprendre vraiment le sens. Riobaldo est en possession du portrait complet de toutes les étapes, y compris de la dernière clé au sujet de l'énigme corporelle du Garçon, en dépit de quoi il garde son interlocuteur, et le lecteur, en suspens. Ces derniers n'auront le choix que de l'accompagner dans ses efforts pour dévoiler ce personnage.

Le chemin qu'on emprunte pour la lecture du roman acquiert donc une importance particulière : l'énoncé vécu par Riobaldo doit être remémoré avant d'être transmis à son interlocuteur et, par

⁴⁰ Benjamin, Walter. 2000. « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov ». Dans *Œuvres III*, p. 114-151. Paris : Gallimard.

extension, connu des lecteurs. Discerner le personnage de Diadorim de cette façon correspond à comprendre que l'image qu'on en bâtit est basée sur cet effet : pour le connaître, il faut avant tout participer au dialogue qui s'établit entre le narrateur et son interlocuteur, il faut transiter par les souvenirs de Riobaldo et chercher à reconstruire son expérience parmi les *jagunços* avant de, enfin, rencontrer Diadorim.

Dans ce processus, Riobaldo l'affirme lui-même, plusieurs événements sont mis de côté, déformés voire rendus incompréhensibles. Les souvenirs de Riobaldo ne sont ni sûrs ni précis. Au contraire, à la fois qu'ils déconstruisent systématiquement les certitudes, ils les reconstruisent au moyen de la fabulation, des événements, des images et des sensations auxquels ils attribuent de nouvelles formes. Ses efforts pour comprendre les raisons qui l'ont fait rencontrer le Garçon et le fait que cette rencontre ait été déterminante dans son destin suggèrent une fois de plus ce qui semble être la grande énigme du récit de l'ex-*jagunço* : le corps de Diadorim.

Il faut encore considérer la façon dont Rosa présente, dans le texte, une chaîne signifiante dans laquelle le suspense se maintient grâce à différentes énigmes. Il est vrai que d'autres conflits particulièrement énigmatiques, tels que l'existence ou non d'un pacte entre l'ex-*jagunço* et le Diable et la dualité même entre le Diable et Dieu, sont également importants dans le roman. Mais le regard critique que je propose dans cette étude sur le personnage de Diadorim, et plus particulièrement sur son corps, se justifie dans la mesure où il se présente comme une énigme dès sa première apparition dans le récit : « J'entourais de mes bras mon ami Diadorim, mes sentiments allaient-voltaient droit vers lui... Mais, attention : qu'ici ma bouche parle dans le

désordre. Je raconte à contretemps, des divagations. Je vous fais confiance ? »⁴¹. C'est la première fois que Riobaldo fait référence à son futur compagnon par le nom de Diadorim; on comprend que c'est un sujet qui ne doit pas encore être abordé, révéler la nature de cette relation énigmatique en soi n'est pas dans l'ordre prévu. Le suffixe *-im*, par exemple, n'est pas suffisamment révélateur pour que l'on puisse définir le genre par le nom de Diadorim, si bien que le suspense reste présent. On peut finalement discerner le rôle qui nous est attribué : en affirmant que Riobaldo cherche à ordonner et comprendre ce qu'il s'était passé, l'interlocuteur occupe l'espace vide d'une page blanche dans lequel Riobaldo déposera ses souvenirs pour mieux les comprendre : « Mais vous êtes quelqu'un qui vient d'arriver, un homme sensé, fidèle comme un document, vous pensez, pourpensez, me reprenez, alors vous m'aidez »⁴².

1.4 La construction du suspense

Le corps du Garçon, futur compagnon de Riobaldo, est un élément clé dans la construction du suspense qui marque le récit. Pour mieux comprendre cette affirmation, j'ai recours à l'étude de Roland Barthes sur le personnage Zambinella, de la nouvelle *Sarrasine*, de Balzac. En effet, dans ces deux univers littéraires, la force du suspense est tributaire du corps des personnages.

Zambinella est, au même titre que le Garçon, un personnage ambigu et énigmatique qui garde cette caractéristique même après avoir dévoilé la nudité de son corps. Tout comme dans

⁴¹ Rosa 1991, p. 35. Kathrin Rosenfield, dans son texte « Le brouillards de *Diadorim* » résume très bien l'inventivité de la langue chez Rosa : « Du point de vue stylistique, *Diadorim* maintient un curieux équilibre entre la narration traditionnelle et « lisible » et les jeux poétiques les plus osés. Dans l'original brésilien, des constellations mallarméennes (extrêmement difficiles à traduire) viennent interrompre subrepticement le récit linéaire ; la progression chronologique subit des digressions constantes qui finissent par voiler l'histoire et l'autobiographie. Une subtile technique d'« infra et de para-citations », de calembours et de jeux de mots, des distorsions de la syntaxe et du lexique crée un réseau signifiant parallèle plein d'échos intertextuels qui rappelle l'écriture « illisible » d'*Ulysse* ou de *Finnegans Wake* de Joyce » (1991, p. 95).

⁴² Rosa 1991, p. 116.

Diadorim, cette énigme est bâtie à partir de la perspective d'un autre sur un corps, celui-ci faisant l'objet de lectures variées et ambiguës.

Dans le cas du Garçon, toujours dans sa première rencontre avec Riobaldo, il est possible d'identifier ce que Barthes affirme être la structure de tout le récit : une *question*⁴³ - le narrateur se pose plus de questions au sujet des raisons de sa rencontre avec le Garçon après avoir raconté cet épisode; le lecteur, de son côté, commence à se poser aussi des questions sur l'importance de cette rencontre :

Maintenant que vous m'avez écouté, je pose des questions. Pourquoi est-ce que j'ai eu besoin de rencontrer ce garçon ? Stupide, je sais. Je vous l'accorde. Ne me répondez pas. Et, quel courage, tout d'une pièce était ce courage, il lui venait d'où ? De Dieu, du démon ? De l'un de deux ? Sur ces questions que je me pose à longueur de vie pour savoir, même mon compère Quelemém ne m'apprend rien. Et qu'est-ce que son père voulait dire ? Sur le moment, étant donné mon âge, cette question je ne me la posai pas. Écoutez voir : un jeune garçon de Nazaré, qu'on avait humilié, s'en prit à un homme et le tua. Il tua, rentra chez lui. Vous savez comment son père l'accueillit ? « Fils, te voilà majeur. J'ai maintenant un défenseur capable pour mes vieux jours, qui saura me venger... » Minable, non ? Vous voyez, vous enregistrez. Le sertão c'est le monde pénal, criminel. Le sertão c'est là où l'homme doit avoir la nuque solide et la main rapide. Mais lorsque la réponse quelle qu'elle soit est stupide, c'est là que la question se questionne. Pourquoi est-ce que j'ai connu ce Garçon ? »⁴⁴

Ce passage nous révèle une autre piste sur les raisons possibles pour que Joca Ramiro ait guidé son fils à être différent. Lorsqu'il évoque sa rencontre avec le Garçon, une autre question ne lui

⁴³ « Tout récit, semble-t-il, comporte fondamentalement une question ». Barthes, Roland. 2002. « Masculin, féminin, neutre ». Dans *Œuvres complètes*. Tome V, 1977-1980, p. 1029. Paris : Seuil.

⁴⁴ Rosa 1991, p. 126.

revient qu'au moment de son récit vu qu'au moment des faits il n'avait pas assez de maturité : « Et qu'est-ce que son père voulait dire ? ». Aucune réponse explicite ne nous est donnée, mais lorsqu'il fait référence au courage du Garçon, Riobaldo raconte une petite histoire sur un jeune homme qui, après avoir tué un homme, obtient de son père une réponse positive, laquelle suggère la majorité de ce dernier et la possibilité qu'il a de se défendre si nécessaire. Par la suite, le narrateur explique que, dans le *sertão*, « l'homme doit avoir la nuque solide et la main rapide »⁴⁵ pour survivre à la criminalité régnante dans cet univers.

Voici une piste de plus qui nous permet de comprendre pourquoi il fallait que le Garçon soit différent : il fallait qu'il ait de la force et du courage pour affronter le *sertão* et, qui sait, venger son père si la situation se présentait. J'attire l'attention sur la structure narrative qui, d'une certaine façon, nous révèle déjà le sort qui était réservé au Garçon, comme j'aurai l'occasion de le développer au cours des prochains chapitres.

Il est important de souligner que, lorsqu'il analyse *Sarrasine*, Barthes fait la distinction entre cette nouvelle et les romans policiers qui sont structurés, en général, autour de questions telles que : « Qui a fait cela ? » ou « Cela finira-t-il bien ou mal ? ». En effet, Balzac bâtit son roman autour d'analepses : « Il est enfin des récits dont l'issue est connue d'entrée de jeu par le lecteur (où l'auditeur) et dont la structure est cependant manifestement suspensive : la question porte alors sur la manière dont l'issue sera atteinte »⁴⁶.

Dans *Diadorim*, le lecteur ne connaît pas encore, au début du roman, le dénouement de l'histoire. On peut néanmoins observer un rapport étroit entre cette structure suspensive et le jeu établi dans le récit de Riobaldo : plusieurs pistes au sujet de l'énigme sexuelle du Garçon font surface au

⁴⁵ Rosa 1991, p. 126.

⁴⁶ Barthes 2002, p. 1030.

cours du texte. Mais le suspense requiert que le lecteur, avec le narrateur, conserve son regard attentif.

Le passage suivant, au cours duquel Riobaldo décrit le sentiment de jalousie qu'éprouve Diadorim lorsqu'il fait connaissance d'Otacília, anticipe également la révélation finale :

[...] Diadorim était capable de haine plus que d'amour ? Je me souviens, je me souviens de lui à cet instant, de lui ce jour-là, marqué d'une croix. Comment se fait-il que je n'aie pas eu un pressentiment ? Vous-même, vous pouvez imaginer de voir un corps vierge et clair de jeune fille mort de main humaine, lacéré de coups de couteau, tout maculé de son sang, les lèvres de sa bouche décolorées blanchies, les yeux disant le terme, mi-ouverts mi-fermés. Et cette jeune fille était un destin et une sourde espérance dans votre vie, cette jeune fille vous l'avez aimée ?! Ah, Diadorim... Et tant d'années déjà se sont écoulées.⁴⁷

Les astuces narratives visant clairement à garder le climat de suspense et à préserver l'énigme, empêchent le lecteur d'établir une description de l'image du futur compagnon de Riobaldo. Cependant, la révélation du genre sexuel de Diadorim finit par se produire, même si elle est embrouillée dans un récit qui fond la perception de Riobaldo sur son compagnon (qui était alors encore perçu comme un être ambigu) à celle qu'il avait sur Otacília (féminine, femme). Le suspense reste pourtant vif, Riobaldo ne nous permet pas de comprendre si cette journée qui l'a marqué est celle qu'il décrit (la rencontre avec Otacília) ou si c'est celle de l'annonce d'un autre événement important, comme la mort de son compagnon. Il établit, de plus, un jeu riche en paradoxes et ambiguïtés sur les rapports qu'il entretenait avec Diadorim lorsqu'il se demande lequel des sentiments celui-ci éprouvait le plus fortement, la haine ou l'amour.

⁴⁷ Rosa 1991, p. 209.

Une autre question émerge au cours de ce passage : « Comment se fait-il que je n'aie pas eu un pressentiment ? ». C'est à partir de cette question que Riobaldo renvoie le lecteur vers le terrain de l'imagination et invite son interlocuteur à visualiser la scène d'un corps clair et vierge de jeune femme, ce qu'il ne pourra vraiment comprendre qu'à la fin du récit lorsque le narrateur est confronté au corps nu de Diadorim. A ce stade, Riobaldo ne fait qu'avancer un élément de plus, un pressentiment, il évoque quelque chose qui lui a déjà été révélé, mais le narrateur prend soin de garder le suspense. Je rappelle que le corps de Diadorim est un élément clé dans le jeu énigmatique qui s'établit avec le lecteur. La description qui en est faite et qui finit par nous révéler le corps d'une jeune femme, le suspense qui est généré une fois que cette expérience est transférée au lecteur (« Et cette jeune fille était un destin et une sourde espérance dans votre vie, cette jeune fille vous l'avez aimée ?! ») et le soupir que suscite le souvenir d'un être aimé il y a longtemps, font que ce passage assume des caractéristiques lacunaires et, de ce fait, renforce l'effet suspensif et ambigu de la lecture.

La conduite de Riobaldo est essentielle pour que l'effet de suspense de son récit reste intense. Il connaît déjà la réponse quant à la nature de Diadorim, mais il veut que le lecteur fasse l'expérience des étapes qu'il a vécues, ce qui nous renvoie au texte de Barthes au sujet de *Sarrasine* : « [...] il reste à ramasser les morceaux du rébus dont on a le mot final et à combler le trajet du déchiffrement; ou plus exactement, il reste à déporter sur le héros l'ignorance qui nous est nécessaire pour une bonne lecture, à assister au spectacle de sa propre ignorance et à surveiller la façon dont la vérité que nous connaissons s'insinue en lui »⁴⁸.

⁴⁸ Barthes 2002, p. 1031.

Barthes souligne, dans ce fragment, un élément qui est aussi primordial dans la lecture de *Diadorim* (et de tout roman) : l'expérience de la première lecture. Dans une lecture initiatique, le lecteur parcourt un chemin qui est encore imprécis et marqué par un grand suspense autour de la véritable nature de Diadorim, un proche compagnon qui entretient avec le narrateur un rapport influencé par le désir. L'ambiguïté autour de ce personnage est soutenue par le caractère insolite de ces rapports, qui étaient considérés comme de nature homosexuelle et impropres à des personnages aussi masculins que les *jagunços*. Le suspense est préservé jusqu'à la fin du roman. A ce stade, le lecteur reconnaît en Diadorim un personnage foncièrement énigmatique, mais il accompagne pas à pas la description de sa mort et doit se confronter à son corps dévoilé.

Malgré cela, la (les) relecture(s) du roman ne s'appauvrit point à la suite de la découverte de la nature de Riobaldo à la fin du récit de Riobaldo. Au contraire, Guimarães Rosa, en concluant son roman par le symbole de l'infini ∞ , empêche qu'on y voie la véritable fin de cette histoire. A vrai dire, ce symbole souligne encore plus l'incertitude qui marque le récit de Riobaldo, du début à la fin. Encore une fois, cette expérience peut être associée à l'analyse que fait Barthes de *Sarrasine*. Bien que la relecture de l'œuvre puisse contribuer à dévoiler le suspense autour d'un personnage en particulier, elle soulève une autre problématique portant sur la façon dont le dénouement se produira : « le suspense d'être lancé en quelque sorte un suspense de faire »⁴⁹.

Voilà comment le lecteur devra se tenir face au récit de Riobaldo sur son compagnon. Au-delà des questions que le narrateur se pose (lequel, je le rappelle, a déjà vécu une expérience, mais n'a pas su comment l'interpréter au moment où elle s'est produite), la lecture propose également une

⁴⁹ Barthes 2002, p. 1030.

rencontre similaire à celle que Riobaldo a eue avec les pistes que Diadorim lui a laissées. Le narrateur n'était pourtant pas encore prêt pour les saisir en raison du système même dans lequel il s'intégrait⁵⁰. Il n'est capable de les percevoir, tout comme le lecteur, qu'au moment où elles ne sont plus vraiment des pistes, mais plutôt des évidences qui permettent de visualiser le dénouement du suspense. Au sujet du lecteur, Barthes affirme qu'il n'est pas seulement un déchiffreur mais aussi un chiffreur car « les signes qui s'offrent au déchiffrement sont dans le même instant les signes du chiffrement »⁵¹. Cette démarche du lecteur nous indique un certain paradoxe de la lecture.

Un regard sur les déchiffrements internes (les questions de Riobaldo et les pistes sur l'ambiguïté sexuelle du Garçon) permet d'identifier un autre lien entre ces énigmes et ceux de Zambinella : « L'unité de deux déchiffrements s'accomplit seulement au niveau de leur objet : substantiellement parce que dans les deux cas c'est un corps qui est déchiffré, civilement parce qu'il s'agit de la même personne »⁵². Par ailleurs, la superposition des noms (Garçon/Reinaldo/Diadorim sont les trois noms du personnage) peut être observée dès le début du récit et n'est pas éclaircie jusqu'au moment où ils peuvent être connectés (Garçon/Reinaldo : le déguisement ; Diadorim : l'essence) au corps-énigme (Garçon/Reinaldo : masculin ; Diadorim : féminin).

Barthes démontre encore la manière dont la nouvelle *Sarrasine* de Balzac est fondée sur trois éléments de vraisemblance : le narratif, le psychologique et l'historique. On peut observer cette même structure dans *Diadorim* : « Dans la littérature occidentale de type réaliste, le symbolique

⁵⁰ Le présence des femmes dans le *sertão* est discrète et se limite à l'entretien de la famille et à sa mémoire privée. Afin de pouvoir faire partie de ce monde masculin, il faut que la femme dissimule, cache son corps et renonce à ses plaisirs.

⁵¹ Barthes 2002, p. 1031.

⁵² *Ibid.*

[...] est rationalisé sous des justifications psychologiques et historiques, qui forment la couche *vraisemblable* de l'histoire : le « vraisemblable », c'est ce qui prétend échapper au symbolique, en dérivant d'un modèle enthymématique (syllogistique) et non métaphorique »⁵³.

Sur le plan narratif, la vraisemblance peut être observée par le fait que Riobaldo incarne le rôle de narrateur-conteur : tout comme dans les histoires orales, le récit est fondé sur une expérience vécue par le narrateur lui-même, ce qui lui accorde à la fois un rôle de personnage et d'observateur (il se trouve aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur du récit) : « L'histoire rapportée tire une vraisemblance accrue du fait qu'il supprime - ou semble supprimer - l'artifice d'un contact purement culturel entre un 'auteur' et un 'lecteur', entités trop marquées par l'institution littéraire »⁵⁴. En ce sens, au moment où il décrit sa rencontre avec le Garçon dans le port du fleuve de-Janeiro, Riobaldo transite, à la fois, entre le rôle de celui qui raconte une histoire et de celui qui revit ce qu'il relate, comme on peut observer dans le passage suivant :

[...] Cela plut au garçon car il approuva d'un hochement de tête. Moi aussi. Le chapeau de cuir qu'il avait était presque neuf. Ses yeux, je le savais et je le sais encore plus aujourd'hui, s'ombrèrent d'un éclat dur. Même avec le peu d'âge qui était le mien, je perçus que, de me voir ainsi trembler de la tête aux pieds, le renforçait dans son courage. Mais j'assumai le défi de son regard. Ses yeux alors redevinrent bons, retrouvèrent leur lumière. Et le garçon mit sa main sur la mienne. Il l'appuyait et je la sentais devenir la part la meilleure de ma peau, profondément comme s'il transmettait quelque chose à mes chairs. C'était une main blanche, avec des doigts délicats. - « Tu es brave, toi aussi... » - il me dit. L'aurore se leva sur ma vie. Mais la confusion que j'éprouvais maintenant était d'une autre qualité.⁵⁵

⁵³ Barthes 2002, p. 1033.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Rosa 1991, p. 123.

A cette occasion, lorsque les personnages se trouvent dans le canoë et traversent le fleuve São Francisco, on peut constater que c'est le rapport que Riobaldo établissait avec le corps du Garçon qui s'est enregistré dans sa mémoire. Le narrateur souligne d'ailleurs l'espace temporel entre les éléments qu'il connaissait à ce moment et ce qu'il connaît au moment où il raconte cet épisode :

« la confusion que j'éprouvais maintenant était d'une autre qualité ». Il met en évidence les yeux et les mains du Garçon et la confusion⁵⁶ d'une autre nature qu'il commence à sentir, la peur se substitue par le désir qu'il éprouvait à l'égard de celui qu'il accompagnait.

Sur le plan psychologique, Barthes analyse le stéréotype romantique qui se reflète dans le personnage de Sarrasine : « le combat de l'artiste, donné comme individu irréductible, passion absolue, souffrance solitaire, contre la société, donné comme censure, fermeture et incompréhension »⁵⁷. Le vraisemblable occupe donc une place rationnelle dans laquelle les clichés peuvent expliquer l'action d'un personnage donné. Dans le cas de *Diadorim*, ce plan est présent dans la dualité du sentiment que le narrateur éprouve pour son compagnon : par moments il se laisse aller au désir comme une source de plaisir, par d'autres il le repousse comme s'il s'agissait d'un sentiment honteux. On observe également que Riobaldo se demande comment il n'a pu remarquer la « véritable » essence du Garçon, tout en s'attachant à des dogmes culturels dans lesquels les caractéristiques masculines justifient le fait qu'il n'ait pas réalisé que la clé de cette énigme se trouvait dans le corps de son ami.

Considérons, enfin, la vraisemblance historique : pour la société de cette époque, la guerre qui sévissait dans le *sertão* ne pouvait être vécue que par les hommes. Aux femmes le rôle attribué

⁵⁶ Dans le texte original, en portugais, ce n'est pas une simple *confusion*. Riobaldo éprouve de la *honte*.

⁵⁷ Barthes 2002, p. 1033.

était de s'occuper de la maison et de la famille, leur présence dans une bande de *jagunços* était inconcevable, ce qui ajoute un élément additionnel à l'énigme du roman.

Pour l'instant, on ne peut que témoigner de la façon intensément masculine par laquelle le Garçon se présente à Riobaldo : il amorce la relation, il démontre avoir plus de courage et d'initiative que le narrateur lui-même et, enfin, il dénote une indépendance qui n'était pas typique chez les filles dans un tel environnement. Bien que la vraisemblance exerce un rôle essentiel dans le caractère crédible de l'énigme présentée, Barthes affirme que la vraisemblance n'occupe pas, dans le récit, une position simplement superficielle et fallacieuse, les espaces métaphoriques contribuant à remplir ce rôle explicatif. Il est donc capital d'analyser la question symbolique qui entoure le personnage énigmatique, sachant que, aussi bien dans le cas de Zambinella que dans celui du Garçon, elle est fondée sur la question de la sexualité. En ce qui concerne le premier personnage, l'objet de l'étude est le neutre. Il s'agit d'un castrat, qui ne se trouve ni dans la limite du féminin ni dans celle du masculin. Le Garçon, à son tour, se trouve plutôt dans le terrain de l'ambiguïté des genres, il se présente et cherche à vivre comme un homme, même s'il n'arrive pas à camoufler entièrement ses caractéristiques essentiellement féminines. C'est bien dans cette antithèse, qui est révélée par la perspective du narrateur sur le corps du personnage énigmatique, que se trouve Riobaldo, un « entre-deux » dont il connaît déjà la « vérité », en même temps qu'il s'efforce de la cacher pour la redécouvrir ensuite, tout comme le narrateur de *Sarrasine* : « maître du discours et de l'histoire, de l'histoire comme discours, il est le seul à tenir les deux versants de la figure, à occuper la frontière des deux tableaux : comme

le poète, il possède le paradigme intégral ; son corps lui-même témoigne à la fois de la division et de la relation »⁵⁸.

La distinction entre *masculin* et *féminin* constitue un autre point de la discussion de Barthes qui contribue à la construction de l'image du Garçon : « En indo-européen, nous dit-on, le caractère masculin ou féminin d'un substantif ne se reconnaissait pas en lui-même, mais seulement par la forme masculine ou féminine de son adjectif : du point de vue de la morphologie linguistique, le sexe n'est jamais qu'un attribut »⁵⁹.

On constate alors que le *masculin* du Garçon est constitué par des preuves attributives, c'est-à-dire, ce sont des éléments au moyen desquels s'opère la persuasion de Riobaldo (sachant qu'il essaie de persuader aussi son interlocuteur, et par extension le lecteur, afin de préserver le suspense) et qui lui permettent de bâtir un signe qu'il croyait être en mesure de compléter le sens attribué au signifiant corporel. Mais il se laisse prendre par ses illusions et n'est pas capable de visualiser les preuves explicites de féminité que le personnage dégageait. Là encore, la contradiction autour de cette mauvaise interprétation de sens pousse Riobaldo à se poser des questions, à plusieurs reprises au cours du récit, sur la véritable sexualité de son futur compagnon. On peut associer ces questions à ce que Barthes nous présente comme les trois preuves attributives du féminin que Sarrasine trouve pour justifier que Zambinella était une femme : « Les premières procèdent d'une disposition dont le physique n'est que la médiation : la beauté , qui est preuve décisive de la Femme : ce qui est beau ne peut être que féminin »⁶⁰. Dès la première rencontre, comme on a pu le voir, Riobaldo met en évidence un élément qui

⁵⁸ Barthes 2002, p. 1036.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 1039.

⁶⁰ *Ibid.*

reviendra à plusieurs autres occasions de son récit, à savoir la beauté et les traits délicats du Garçon : « Lui, le garçon, était dissemblable, je vous l'ai dit, il ne présentait pas le moindre petit trait d'une seule personne. Comparable plutôt à une façon d'être délicate, mais forte, posée, un peu - pour vous en faire une idée - comme une bonne odeur sans aucune odeur repérable »⁶¹.

Pour le personnage de Sarrasine, « la seconde sorte de preuves [...] c'est la preuve psychologique : Zambinella ne peut être qu'une femme, parce qu'elle possède à un degré absolu l'être caractériel de la femme, la faiblesse »⁶². Dans le cas du Garçon, on ne peut associer cette caractéristique à de la faiblesse ou passivité. Il s'agit plutôt d'une manifestation de sensibilité, à ce titre c'est bien lui qui apprend à Riobaldo à apprécier la nature, comme nous le révèle le passage suivant :

Sachez que les eaux de la de-Janeiro sont claires. Et la rivière est plaine de tortues d'eau. On pouvait en voir une d'un côté [...] C'est le garçon qui me la montra. Et il attira mon attention sur la végétation au long de la rive, dressée, une falaise, comme tracée au cordeau : « Les fleurs... » - dit-il, ravi.⁶³

Le troisième et dernier attribut que Sarrasine propose pour justifier la féminité de Zambinella se trouve dans la passion même qu'il éprouvait à son égard, ce qui impliquerait que l'objet de son amour ne pourrait être autre chose qu'une femme. Aussi bien dans la nouvelle de Balzac que dans le roman de Guimarães Rosa, cette affirmation devient moins paradoxale. Après tout, Sarrasine est tombé amoureux d'un castrat, qu'il croyait être une femme. Par ailleurs, la preuve

⁶¹ Rosa 1991, p. 120.

⁶² Barthes 2002, p. 1040.

⁶³ Rosa 1991, p. 120.

attributive ne pouvait être établie qu'à partir de ce que Sarrasine lui-même avait défini comme « femme » :

Ainsi, la *preuve*, pour Sarrasine, est bien d'ordre rhétorique : le raisonnement qui le conduit n'est autre que l'*argumentum* des anciens rhéteurs, c'est-à-dire un syllogisme approximatif, ou enthymème, fondé sur une prémisse simplement vraisemblable : la Femme est belle, faible et aimable, dit Sarrasine ; or Zambinella est belle, faible et aimable ; donc Zambinella est une femme, et plus ces qualités sont pures en elle, plus elle accomplit la suressence de la Femme.⁶⁴

C'est une question que l'on abordera de manière plus approfondie au cours de cette étude, mais d'ores et déjà il est important d'avoir à l'esprit que le sentiment que le Garçon suscitait chez Riobaldo (l'amour) constitue l'un des éléments majeurs de l'ambiguïté qui marque les rapports entre les deux.

Enfin, la question grammaticale ne va pas sans exercer une influence importante dans la construction de l'énigme. Dans *Diadorim*, l'amalgame entre lequel des pronoms, ou adjectifs, qui sera employé pour désigner le personnage de Diadorim, féminin ou masculin, est essentiel pour cette construction. Barthes démontre d'ailleurs l'influence que subit le discours en fonction du temps du récit : « [...] le narrateur est de la sorte affronté à une syllepse généralisée, car il doit décider à chaque instant s'il accordera ses mots selon le sens ou la grammaire »⁶⁵. On en conclut que si le récit était raconté au fur et à mesure du déroulement de l'histoire, il est certain que ce serait une image masculine qu'il aurait associée à Diadorim à chaque fois qu'il lui ferait référence.

⁶⁴ Barthes 2002, p. 1041.

⁶⁵ *Ibid.*

Cependant, nous savons fort bien que Riobaldo avait déjà vécu l'expérience de ce qu'il racontait (je rappelle qu'il avait déjà eu contact avec la nudité de Diadorim et que sa nature féminine lui avait déjà été révélée), en dépit de quoi il fait toujours référence à Diadorim en employant systématiquement le pronom *il*, sans doute dans le but de garder le suspense et de faire en sorte que son interlocuteur (et lecteurs) puisse vivre aussi cette expérience énigmatique à son égard.

Chapitre II

Seconde rencontre : la (re)connaissance d'un corps-énigme

Comme on a pu constater au chapitre précédent, la rencontre de Riobaldo avec le Garçon sur les bords du fleuve de-Janeiro constitue l'un des moments clés de sa vie. Les questions qu'il se pose sur les raisons de cette rencontre demeurent sans réponse pour le lecteur, qui ne peut encore l'associer au compagnon *jagunço* du narrateur. C'est aussi une nouvelle expérience du discours qui s'installe avec le suspense autour de cette figure.

Au début de son discours, Riobaldo fait des considérations autour de l'influence paradoxale de Dieu et du Diable dans sa vie et décrit son expérience chez les *jagunços* d'une manière non linéaire. Par exemple, le premier chef qui nous apparaît est Medeiro Vaz qui, comme on le verra plus tard, n'assume cette position que plusieurs années après que Riobaldo fut devenu *jagunço* lui-même. D'ailleurs, ce passage nous suggère déjà la volonté de venger la mort de Joca Ramiro : « Aussi longtemps que ces deux monstres vivraient, Diadorim c'est simple, dans cette mesure ne vivrait pas. Aussi longtemps qu'il ne pouvait venger le passé historique de son père, il demeurerait hanté »⁶⁶.

Ce passage nous présente également les deux plus grands ennemis de Riobaldo, Hermógenes et Ricardão, qui sont qualifiés comme des « monstres », étant donné qu'ils ont trahi et tué Joca Ramiro. En vérité, le meurtre du grand chef *jagunço* ne sera connu qu'au cours du récit, lorsque Riobaldo fera partie de la bande de Ramiro. Dans cette phase de son récit, il plonge son

⁶⁶ Rosa 1991, p. 45.

interlocuteur dans un jeu suspensif à travers lequel les deux doivent recréer les épisodes déjà vécus par le narrateur.

2.1 La nouvelle rencontre

Lorsque le narrateur relate la seconde rencontre avec Diadorim, c'est le corps de celui-ci qui, une fois de plus, constituera l'élément primordial qui lui permettra de l'associer au Garçon et qui, par conséquent, déclenchera le conflit amoureux que subit le narrateur. On comprend dans quelle mesure la présence de Diadorim dans le discours de Riobaldo est importante pour le développement des faits qu'il raconte. Diadorim est l'axe du roman, une sorte de muse, la source d'inspiration, la figure par laquelle l'auteur déploie un volume encyclopédique de connaissances sur la terre et l'homme du *sertão*, lesquels resteraient dans un état chaotique, informe et incohérent sans sa présence.

Les pistes que Diadorim avait laissées dans la mémoire du narrateur constituent le fil conducteur de la structure du récit. Bien que cette situation ne soit pas évidente dans les premières pages du roman, d'autant plus que la première allusion directe à Diadorim ne se produit que vers la page 35 de l'édition française, la majorité des critiques littéraires reconnaît dans ce personnage la source qui a motivé Riobaldo à raconter son histoire. Si l'on tient compte de cette perspective, il est possible de considérer que ce roman a un début et une fin incertains et que le fait déclencheur relaté dès la première page n'est pas nécessairement le même à la dernière. Au contraire, si l'on se penche davantage sur cette question, comme on aura l'occasion de l'observer au dernier chapitre, on constate que la mort de Diadorim (relatée dans les dernières pages du roman) constituera un élément qui motivera très particulièrement le récit, lequel, à son tour, en recréant

l'expérience vécue, contribuera à remplir les lacunes qu'un tel événement traumatisant aurait laissées.

Au moment où Riobaldo raconte à son interlocuteur son expérience parmi les *jagunços*, il est marié avec Otacília : « [...] j'étais déjà marié. [...] J'aime ma femme, je l'aime depuis le premier jour, et davantage à ce jour »⁶⁷. Malgré cela, le malaise qu'il éprouvait par rapport aux sentiments qu'il nourrissait à l'égard de Diadorim ne semble pas s'être résolu, ce qui justifie davantage le besoin de raconter son histoire dans un effort de comprendre cette énigme. Tel que le narrateur l'affirme, à l'opposé de l'amour voilé qu'il manifestait pour son compagnon *jagunço*, le sentiment qu'il avait pour son épouse était complet et clair depuis le début de leurs rapports : « Ah – et Otacília ? Otacília, vous le verrez, quand je vous raconterai - elle, je l'ai connu dans des circonstances aimables, tout clair offert, le temps en suspens, disent les gens : avec les anges et leur vol autour, quasiment, quasiment »⁶⁸.

Peu de temps avant de rencontrer à nouveau le Garçon, Riobaldo s'était détaché de la bande de Zé Rebelo et se trouvait chez Manoel Inácio (*Malinácio* = Mauvais-Inácio), père de la femme avec qui il avait passé la nuit précédente et qu'il s'attendait à revoir. On remarque que l'univers que Riobaldo nous décrit avance vers une atmosphère où « la vie n'avait plus de direction » et où la sensualité est présente. J'attire l'attention sur le fait que la présence de cette femme, et plus précisément l'acte sexuel, introduisent la deuxième rencontre avec Diadorim.

En vérité, on pourrait affirmer que les femmes qui annoncent les rencontres entre Riobaldo et Diadorim constituent un trait de la féminité de ce dernier. Lors de la première rencontre, c'est la mère, Bigrí, dont la présence est marquante, qui pousse son fils à exécuter, dans le port, la

⁶⁷ Rosa 1991, p. 115-116.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 156.

promesse qu'elle avait faite ; à la deuxième occasion, l'engagement que Riobaldo avait tenu avec la fille de Malinácio a été déterminant pour qu'il rencontre le Garçon ; enfin, la mort de Diadorim est annoncée par la femme d' Hermógenes, qui s'est chargée de lui révéler son secret.

Il est également important d'observer la manière dont les images de brouillard, d'ombres et d'éblouissement contribuent à la fois à camoufler le corps de Diadorim et à motiver l'attente de Riobaldo : « Je dis : – “ Tu allumes un feu sur cette hauteur, je surveille et je reviens... ” »⁶⁹. Ce n'est pas la fumée du feu que Riobaldo avait aperçue ce jour-là mais plutôt son compagnon *jagunço* qui, dans son ambiguïté, prend la forme du brouillard. Riobaldo, pris dans les « règles » du *sertão* ne pouvait ni voir au-delà ni reconnaître d'autre possibilité d'attribution sexuelle au corps qui se présentait à lui.

Le « brouillard » est présent dans une partie non négligeable du récit et acquiert une importance particulière lors de la nouvelle rencontre entre ces deux personnages, qui sont alors adultes et déjà membres des bandes de *jagunços*. Riobaldo attendait, dans la ferme de Malinácio, que la femme avec qui il voulait coucher lui envoie un signal, quand il tombe sur un groupe de muletiers (tels qu'ils s'étaient présentés), parmi lesquels il reconnaît le Garçon du port du fleuve de-Janeiro :

Sur-le-champ, je le reconnus. Ce jeune homme, si différent et élégant, était, eh bien vous savez qui, mais qui, devinez ? C'était le Garçon. [...] Le Garçon me tendit la main. Et ce qui se dit de main à main est bref ; et peut parfois être le plus deviné et contenu ; cela aussi. Et le sourire qu'il me fit. Je vous le dis : il continue jusqu'aujourd'hui de me sourire. Croyez-moi. Il s'appelait Reinaldo.⁷⁰

⁶⁹ Rosa 1991, p. 153.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 155.

Il est important de remarquer ici que la reconnaissance du Garçon passe par une description des traits corporels (« Les yeux verts, pareillement grands, les longs cils mémorables, la plus jolie des bouches, le nez fin doucement effilé »⁷¹). D'autre part, en plus d'associer à ce personnage le nom de Reinaldo, un nom masculin, de manière à bien afficher l'identité sexuelle qu'il lui attribuait, il en souligne la nature masculine par l'emploi de l'article défini *le*, qui précède le prénom de Reinaldo et qui, en portugais, est inutile lorsqu'il s'agit d'une référence à un nom propre.

Il s'agit clairement d'une astuce linguistique typique chez Guimarães Rosa. Lorsqu'il introduit le nom *jagunço* de Diadorim, Rosa semble jouer avec la difficulté de définir le genre que l'on attribue à certains noms, plus précisément avec la difficulté de stabiliser la sexualité d'un personnage. Dans la plupart des cas, le genre d'un nom ne peut être connu par son sens ou par sa terminaison. La façon dont ce nom est donc introduit dans le récit nous indique bien qu'on joue à renforcer la nature masculine du compagnon de Riobaldo.

Pourtant, l'identification à laquelle s'était lancé Riobaldo n'est pas définitive, les traits de beauté qu'il attribue à Reinaldo nous laissent entrevoir un sentiment encore ambigu. L'énigme est toujours présente, les questions que Riobaldo se pose au cours de cette description nous le prouvent. J'attire l'attention sur les réflexions lancées par le narrateur après avoir présenté Reinaldo, sur l'importance de cet épisode et comment cette rencontre a été déterminante pour l'amour qu'il allait ressentir envers son compagnon :

Même ce que je raconte en ce moment, c'est bien après que j'ai pu rassembler ce dont je me souviens et que j'ai véritablement compris

⁷¹ Rosa 1991, p. 155.

- parce que lorsqu'une chose de ce genre se noue, ce que l'on sent le plus c'est ce que le corps est de lui-même : le cœur qui bat. [...] Je vous dirai ce qui n'est pas si connu : toujours lorsqu'on commence à éprouver de l'amour pour quelqu'un, dans le train-train quotidien, l'amour prend et croît parce que, d'une certaine façon, on veut que cela soit, et que ça y va, dans la tête, qui le souhaite et donne un coup de pouce ; mais, quand c'est le fait du destin, plus grand que le tout-venant, on aime d'un amour fatal, intégral, par nécessité d'aimer, et ce n'est plus que se trouver face à des surprises.⁷²

Malgré l'attraction qu'il ressent pour Reinaldo, Riobaldo se demande à plusieurs occasions si ce sentiment est vraiment bienfaisant ou s'il peut être une ruse du diable. De nombreux critiques considèrent que le compagnon du narrateur rassemble des caractéristiques paradoxales, par moments il est associé à une figure divine, par d'autres à une image satanique.

Benedito Nunes, dans l'essai « O amor na obra de Guimarães Rosa »⁷³, analyse les relations d'amour présentes dans l'œuvre de Rosa, l'accent étant toujours mis sur l'objet désiré. De manière très directe, il fait référence aux femmes aimées et bien sûr à Diadorim. A propos de ce dernier, il affirme : « Diadorim, ambíguo, menino que é também menina, desperta a alma de Riobaldo, infunde-lhe o desassossego, toque de Eros, que mais tarde, nos longes do Sertão, se converterá em amor »⁷⁴. Nunes suit la trace des personnages androgynes dans l'histoire littéraire, depuis *Le Banquet*, de Platon, en passant par les mythologies chrétiennes de « l'Enfant divin »⁷⁵. Il mentionne notamment que ces personnages doubles sont à la fois divins et diaboliques et ne

⁷² Rosa 1991, p. 155-156.

⁷³ Nunes, Benedito. 1969. « O amor na obra de Guimarães Rosa ». Dans *O dorso do tigre*, p. 143-171. São Paulo : Editora Perspectiva.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 160. « Diadorim, ambíguo, un garçon qui est aussi une fille, éveille l'âme de Riobaldo, lui impose le tourment, la touche d'Eros, qui plus tard, au loin du sertão, sera converti en amour » (traduction libre).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 163.

manque pas de comparer Diadorim aux femmes aimées par Riobaldo : « Diadorim é um outro modo de amor, incomparável com o de Otálicia e Nhorinhá - amor que tinha um quê de paradisíaco, de idílico... e algo de ameaçador, escondendo o encanto noturno e proibido de uma felicidade enganosa »⁷⁶. Il nous résume : « Diadorim, que pertence à família do infante mítico, representa a fase caótica, ambígua de eros. Mas eros é extremamente versátil e suas encarnações são múltiplas »⁷⁷. Cependant, Nunes fait abstraction de la « versatilité » de l'éros qui est représenté par Diadorim. Il me semble que le fait d'accepter des concepts tel que « l'éternel féminin »⁷⁸, prive Nunes de la possibilité d'approcher les différentes ambiguïtés autour de la relation Riobaldo-Diadorim, une relation qu'on ne peut comprendre pleinement en sachant que Diadorim est une femme, ou femme/homme, androgyne, double, mais que l'on doit regarder plutôt comme une crise de catégorie. Riobaldo est convaincu qu'il est tombé amoureux d'un homme, ce qui l'inquiète et le fascine à la fois. La découverte, à la fin du roman, que cet homme était en vérité une femme n'explique pas le désir qu'il ressentait avant et après pendant plusieurs années encore.

Manuel Cavalcanti Proença, dans son essai⁷⁹ sur les réminiscences du caractère épique médiéval dans *Diadorim*, affirme que :

⁷⁶ Nunes 1969, p. 165. « Diadorim est une autre facette de l'amour, incomparable à celui d'Otalicia et Norinha - c'est un amour avec un côté paradisiaque, idyllique... et quelque chose de menaçant, qui cache l'enchantement nocturne et interdit d'une joie trompeuse » (traduction libre).

⁷⁷ *Ibid.* « Diadorim, qui appartient à la famille de l'enfant mythique, représente la phase chaotique, ambiguë d'éros. Eros est pourtant extrêmement versatile, ses incarnations sont multiples » (traduction libre).

⁷⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁷⁹ Proença, Manuel Cavalcanti. [1954] 1983. « Don Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos Campos Gerais ». Dans Eduardo F. Coutinho (dir.), *Guimarães Rosa*, p. 310-320. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.

[...] a paixão do jagunço Riobaldo pelo moço Diadorim, não se parece, no seu primitivismo, com o refinamento de romancistas europeus lavrando no lusco-fusco do homossexualismo. Antes nos recorda processo muito ao gosto do povo - de dar aparência de imoralidade a fatos comuns - explorados, principalmente, nas adivinhas como a da agulha, do macarrão, dos olhos, ou de João e Maria.⁸⁰

Etrangement, se basant sur de nombreux stéréotypes culturels, l'essai le plus intéressant portant sur l'ambiguïté sexuelle et de genre de Diadorim, dépend presque entièrement des attributs masculins et féminins du personnage : un homme ne peut connaître le nom d'une fleur ou apprécier la nature ; une femme ne peut être une grande guerrière. Proença ne fait jamais référence à des comportements qui amalgament des attributs masculins et féminins. Il le fait encore moins à la façon dont Guimarães Rosa remet en question ces stéréotypes. Je rappelle que très éloigné d'un « primitivisme » pur, *Diadorim* est écrit après Freud et d'autres romans qui adoptent la « thématique » homosexuelle. C'est un roman qui déstabilise systématiquement toute idée préconçue au sujet du sexe, du genre et de l'orientation sexuelle.

Kathrin Rosenfield (1991) et Francis Utéza (2012) soulignent le rôle mystique que Diadorim exerce en tant que véritable ange gardien. C'est lui, par exemple, qui empêche Riobaldo de penser au pacte avec le diable (d'ailleurs, une très forte scène du roman), à un tel point que lorsque le narrateur reprend son idée, il cherche à s'esquiver de son ami. Enfin, le nom même du personnage nous suggère quelques associations diaboliques : « *Diá* est à la fois un de noms populaires du diable et celui de Diadorim »⁸¹.

⁸⁰ Proença [1954] 1983, p. 318. « [...] la passion du jagunço Riobaldo par le jeune homme Diadorim, ne ressemble pas, dans son caractère primitif, au raffinement des romanciers européens affiché au crépuscule de l'homosexualité. Elle nous évoque plutôt un processus au goût du peuple - celui qui donnait des airs d'immoralité à des actes ordinaires - exploités, notamment, dans les devinettes telles que celle de l'aiguille, du spaghetti, des yeux ou de Jean et Marie » (traduction libre).

⁸¹ Rosenfield 1991, p. 95.

En dépit de ses sentiments paradoxaux, Riobaldo est convaincu qu'il ne pourra plus jamais se séparer de Reinaldo, comme s'il était un membre de sa famille. La réponse qu'il a de son compagnon est réciproque, c'est bien Reinaldo qui encourage l'acceptation de Riobaldo dans la bande de Joca Ramiro. Lorsqu'il intègre cette bande, Riobaldo n'éprouve aucun regret dû au fait de ne plus attendre le signal de la fille de Malinácio, il renonce à cette rencontre sexuelle pour rester aux côtés de Reinaldo qui, à ce stade, j'ose l'affirmer, était devenu plus désirable aux yeux du narrateur.

2.2 Les noms de Diadorim

« Diadorim qui était le Garçon, qui était Reinaldo »⁸²

Lorsqu'il rencontre Reinaldo, Riobaldo prend contact avec un nouvel élément qui contribue à la nébulosité autour du personnage. Le nom propre est un terme qui a une influence sur la lacune qui s'établit autour de la sexualité de Diadorim. Le nom exerce un effet sur l'identification du sujet et entre celui-ci et l'autre. C'est encore une preuve qui démontre à quel point le corps est constitué à partir d'une chaîne symbolique qui va au-delà des traits physiques d'un individu.

La reconnaissance de l'importance de ce thème nous est présentée par Rosa d'une manière singulière : on observe qu'il reprend une thématique courante de la littérature universelle, que l'on retrouve aussi dans le dialogue entre Roméo et Juliette lorsqu'ils découvrent, à partir de leurs noms de famille, qu'ils appartiennent à des familles ennemies. Lorsque le compagnon

⁸² Rosa 1991, p. 467.

jagunço annonce au narrateur le nom par lequel il souhaiterait être identifié, Riobaldo s'engage dans une réflexion sur comment le nom propre, en tant que signifiant, n'est pas en mesure de rendre un effet plein de signification :

Reinaldo, Diadorim, me disant que son nom, le vrai, était celui-là - ce fut comme s'il me donnait des nouvelles de ce qui se passait dans des terres lointaines. C'était un nom, un simple nom. Qu'est-ce qu'un nom ? Un nom ne se donne pas, un nom se reçoit. La raison de ce secret, je n'en éprouvai même pas des curiosités. Quelque mauvaise affaire dont il se repentait, qui sait, une autre terre qu'il avait dû fuir ; ou une dévotion envers un saint patron. Mais il voulait que je sois le seul à savoir, et le seul à prononcer ce nom réel. J'en compris la valeur. Notre amitié, il ne la voulait pas advenue simplement, communément, sans lendemain. Son amitié, il me la donnait. Et l'amitié donnée est de l'amour.⁸³

Le nom propre, ou la recherche d'une reconnaissance par le sujet dans la dimension de la désignation, dans la psychanalyse, appartient précisément au domaine de l'identification. En ce sens, il transite par l'imaginaire lorsqu'il est en rapport avec les images qu'un individu possède de lui-même, en même temps qu'il appartient au domaine du symbolique. Qu'il puisse ou ne puisse pas être reconnu par celui qui le porte, il représente l'un des traits au moyen desquels le sujet recherche son identité au moyen du langage.

Or, le nom de l'individu est reçu de ses parents, si bien qu'il reflète davantage leur volonté que celle de la personne elle-même. En ce sens, cela renforce l'idée selon laquelle le langage précède le sujet et est déterminante pour les rapports entre celui-ci et son milieu social. On réalise alors à quel point la structure de désignation peut vraiment être arbitraire, sachant qu'elle ne génère pas

⁸³ Rosa 1991, p. 173-174.

nécessairement l'effet attendu. Si l'on pense au compagnon de Riobaldo, le rapport avec la désignation se révèle encore plus complexe, on observe qu'elle s'effectue sous au moins quatre formes : Diadorim, Garçon, Reinaldo et, à la fin du récit, Maria Deodorina, ce qui démontre bien à quel point son identification et son identité étaient instables.

Cette difficulté nous est présentée à partir d'un jeu suspensif qui est établi par le narrateur par rapport à son interlocuteur depuis le début du récit, et même par Diadorim lui-aussi par rapport à Riobaldo lorsqu'il avoue qu'il avait un secret sur la façon de l'appeler.

Comme on l'a déjà remarqué, la première référence que Riobaldo fait au sujet de son compagnon dans son récit, nous suggère un nom qui est en soi énigmatique : Diadorim. Cette forme diminutive de Maria Deodorina (prénom de baptême du personnage) transite dans l'ambiguïté des genres, de manière à créer une lacune en ce qui concerne sa sexualité. Bien qu'il soit employé depuis le début de l'histoire, j'estime qu'il s'agit, en vérité, d'un secret entre les personnages qui représente un véritable pacte. Seul Riobaldo est au courant de cette information :

- « Riobaldo, écoute il y a un détail qu'il faut que je te dise et que je ne peux te sceller plus longtemps... Écoute : je ne m'appelle pas *Reinaldo*, en réalité. Ce nom est un nom de guerre, inventé à cause d'une nécessité que j'ai, il importe que tu ne me demandes pas pourquoi. Je vis mes destins. Notre vie - dit-on - fait sept tours. La vie ne nous appartient pas... »

Il disait cela sans véhémence, sans arrogance, davantage plutôt, avec une certaine hâte, avec, qui sait, un brin de chagrin, de réticence gênée.

- « Tu étais un enfant, j'étais un enfant... Nous avons traversé le fleuve dans la barque... Nous avons accosté dans ce port. C'est depuis ce jour-là que nous sommes amis. »

Que ça l'était, j'attestai. Et j'entendis :

- « Eh bien : mon nom, le vrai, c'est *Diadorim*... Je te confie mon secret. Toujours, quand nous serons seuls, c'est ainsi. *Diadorim*, que tu devras m'appeler, je te le dis et je t'en prie, *Riobaldo*... »⁸⁴

On remarque également que, lorsqu'il révèle son secret, *Diadorim* affirme que celui-là est son vrai, son réel prénom. Voilà que l'on se retrouve encore face à une trame énigmatique : ce prénom s'établit comme un secret, un code qui identifie les rapports entre les deux, étant donné qu'il ne pouvait être utilisé que dans des situations spécifiques lorsqu'ils se trouvent tous les deux seuls. Le fonctionnement du nom propre comme un code ou un secret, nous suggère la possibilité de quelque chose qui doit être dévoilé, quelque chose que *Diadorim* révèle petit à petit à *Riobaldo*, mais qu'il ne peut encore appréhender pleinement.

Quelque temps avant la bataille finale, quand il est déjà devenu Crotale-Blanc, avec Alaripe et Quipes, *Riobaldo* part à la recherche d'un groupe de personnes avec lesquelles il croit qu' *Otacília* se trouve. À ce moment, il emploie accidentellement la façon secrète d'appeler son compagnon, ce qui réaffirme l'effet d'étrangeté que le lecteur a déjà éprouvé. Cependant, cette façon de l'appeler demeure encore lacunaire car le caractère masculin en est vite souligné lorsque sa prononciation est associée au nom d'un oiseau :

Mon esprit divaguait : *Diadorim est fou*... - je dis. Aussitôt je me repris : c'est que « *Diadorim* » était le nom du secret, à nous réservé, que jamais personne d'autre n'avait entendu. Alaripe fit mine de n'avoir pas compris, il dit seulement : - *Hein ?* Mais là, je dévoilai le secret, donnant le passé pour passé ; il ne m'importait plus : aussi j'expliquai : - « *Diadorim* » *c'est Reinaldo*... Alaripe garda le silence, pour mieux me comprendre. Mais Goal se mit à rire : - *Didourine... un jolie surnom*... - Il parlait comme s'il disait

⁸⁴ Rosa 1991, p. 172-173.

le nom d'un oiseau. Je me fâchai. - *Reinaldo est vaillant comme personne, le plus vaillant homme du sertão. Et un sacré jagunço...* - je dis plus haut. - *Un sacré jagunço...* - je répétais. Respectueux, Alaripe confirma : - *Ça oui, un sacré jagunço...*⁸⁵

Diadorim est la première appellation qui est attribuée au personnage, que l'on apprend dès le début du roman et qui contribue à l'effet suspensif autour de l'énigme qu'il représente. Mais, avant tout, c'est le nom que Riobaldo a choisi pour évoquer le compagnon jusqu'à la description de la première traversée du fleuve São Francisco, quand il fait la rencontre du Garçon, quelqu'un qui suscite une grande attirance et admiration de la part du narrateur et qu'il n'associera à Diadorim que plus tard. Il est important de noter encore que Riobaldo ne démontre pas d'intérêt particulier pour le nom du personnage, il ne fait qu'identifier le genre masculin ce qui semblait prévaloir dans l'image qu'il en retenait : « Ma mère était là au port, en train de m'attendre. Je dus la suivre, je ne pus même pas dire au revoir garçon correctement. De loin, je me retournai, de la main il me salua, je répondis. Je ne savais même pas son nom. Mais je n'en avais pas besoin. Je ne l'ai jamais oublié, après, au long de tant d'années »⁸⁶.

Riobaldo souligne ce que l'absence d'un nom peut produire, c'est-à-dire, cela semble être quelque chose de moins important que l'image qu'il a conservée de cet individu. Le rapport qui s'établit est alors fondé sur l'erreur, même si, plus tard, au moment de l'énonciation, le narrateur finit par connaître la nouvelle possibilité de genre qui pourrait être attribuée au Garçon. Lors de ce même énoncé, Riobaldo, encore adolescent, établit qu'il s'agissait d'un être masculin. Il

⁸⁵ Rosa 1991, p. 583.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 126.

renforce de cette manière l'identification à son égard lorsqu'il le rencontre et apprend le nom du Garçon :

Je raconte. *Reinaldo* – il s'appelait. C'était, je l'ai déjà expliqué, le Garçon du port. Et dès qu'il apparut, jeune homme et inchangé, sur le seuil de la porte, je sus : que je n'allais plus pouvoir par ma seule volonté me séparer jamais, en raison d'aucune loi, de sa compagnie ; j'aurais pu ? ⁸⁷.

Reinaldo constitue, à son tour, la désignation choisie afin d'établir une plus grande stabilité en ce qui concerne les caractéristiques masculines, et, par la suite, préserver le suspense autour du personnage. C'est ce prénom que Diadorim assumait lorsqu'il était parmi les *jagunços*, qui s'appliquait aussi comme un code d'identification au sein du groupe. Par ailleurs, certaines études étymologiques suggèrent que c'était une forme abrégée de *Reginaldo*, du germanique *ragin* (conseiller) et *waldan* (gouverneur)⁸⁸. Le prénom révélerait aussi un des traits du compagnon de Riobaldo : par ses conseils, il guide son ami. Il indique également la descendance de Reinaldo, qui hériterait probablement du « gouvernement » du *sertão* s'il parvenait à tuer Hermógenes et assumait la position de son père Joca Ramiro.

Enfin, Maria Deodorina est le prénom de Diadorim tel qu'il figure sur son attestation de baptême (ce qui n'est révélé qu'à la fin du récit). D'un autre côté, c'est par une expression déterminante pour le sort du personnage qu'on finit par le connaître :

⁸⁷ Rosa 1991, p. 156.

⁸⁸ Santos, Julia Conceição Fonseca. 1971. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*, p. 119. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura.

Je ne trouvai qu'un document. Cette attestation que je rapportai - de baptême. De l'église paroissiale d'Itacambira, où sont enterrés tant de morts. Et où elle avait été portée sur les fonts baptismaux. Enregistrée ainsi : un 11 septembre des années 1880 et quelques... Voyez, lisez. De *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins* – qui naquit avec le devoir de guerroyer et de ne jamais avoir peur, et pour en outre beaucoup aimer, sans avoir droit à jouir de l'amour.⁸⁹

Celle-ci est bien l'une des dernières formes par lesquelles Diadorim est nommé. Riobaldo n'y a accès, et ne la présente au lecteur, qu'après la mort de son compagnon. Par conséquent, le nom qui révélerait la sexualité féminine de Diadorim correspond au secret que le personnage avait gardé toute sa vie et qui, en principe, n'aurait été connu que par son père Joca Ramiro, qui avait enregistré sa naissance et à moitié par Riobaldo.

Il est important de souligner que le fait que cette information n'était connue que de Joca Ramiro est une supposition. L'histoire que Riobaldo nous raconte ne nous informe pas si quelqu'un d'autre était au courant du genre féminin de Diadorim. De ce fait, la lecture du roman est ponctuée de quelques lacunes additionnelles en ce qui concerne le secret de ce personnage. En plus de l'oncle Leopoldo, qui se trouvait avec le Garçon dans le port du fleuve de-Janeiro, et qui, plus tard, a intégré la même bande de *jagunços*, l'intimité qui existait entre Diadorim et Medeiro Vaz, par exemple, nous démontre que son entrée chez les *jagunços* datait d'avant. Il s'agissait, d'un autre côté, d'un des chefs les plus proches de Joca Ramiro, ce qui ne manque pas de susciter des questions sur comment il a fait la connaissance de Diadorim :

Cela se savait que Medeiro Vaz déposait en Diadorim une confiance bien plus grande qu'en aucun de nous tous, de sorte qu'avec lui il s'ouvrait, disait les choses. Cette différence de

⁸⁹ Rosa 1991, p. 620.

traitement me dérangeait maintenant ? [...] Je savais que lui, à dire vrai, ne gardait le souvenir que d'un seul ami : Joca Ramiro. Joca Ramiro avait été la grave admiration de sa vie : Dieu dans les cieux et Joca Ramiro sur l'autre rive du fleuve.⁹⁰

D'autre part, c'est bien par cette forme de désignation que la descendance de Diadorim est réaffirmée : « Mais Diadorim pensait à l'amour, mais Diadorim réchauffait de la haine. Un nom rôdait : Joca Ramiro – José Otávio Ramiro Bettancourt Marins, le Chef, son père ? Une mission de haine »⁹¹. Il est intéressant d'observer dans cette manifestation de Riobaldo le pouvoir que le nom de Joca Ramiro exerçait dans la vie des personnages, tout comme une loi, un ordre qui devait être suivi. Dans le cas de Diadorim, la sentence « être différent » déterminait qu'il allait devoir garder, avec son corps, une relation fondée sur le camouflage du genre.

Chez Maria Deodorina da Fé il nous est possible de trouver des traits associés au caractère saint qui est maintes fois attribué à ce personnage. Deodorina peut être vue comme une adaptation de Diodore, forme latinisée du grec **Διοδωρος** (*Diodoros*), qui signifie « cadeau de Zeus », dérivé de **Διος** (*Dios*, ce qui vient de Zeus). On y retrouve aussi, bien entendu, des références à la « foi » et à la Vierge Marie (Maria). Dans ce contexte, le nom propre au-delà de contribuer à l'effet d'identification avec le genre même du personnage, désigne l'image que le narrateur attribue, à un certain moment, à son compagnon.

Au cours du roman, le lecteur a des difficultés pour définir laquelle des appellations conviendrait le mieux pour identifier Diadorim. Riobaldo, de son côté, a déjà fait son choix, pour lui,

⁹⁰ Rosa 1991, p. 51.

⁹¹ *Ibid.*, p. 445.

Diadorim est « le nom perpétuel »⁹². Mais, pour le lecteur, Diadorim correspond à un secret du *jagunço* Reinaldo, fils de Joca Ramiro, le grand compagnon de Riobaldo et que celui-ci avait rencontré sur les bords du fleuve de-Janeiro, pendant que le Garçon attendait son oncle qui achetait du riz.

A la suite de l'épisode au cours duquel le chef d'alors, Crotale-Blanc (« Mais je suis, quant à moi, le Crotale-Blanc, Riobaldo déjà connu, sous le nom de Tatarana »⁹³) tombe par hasard sur un lépreux et est empêché de le tuer par Diadorim, voici comment l'imagination de Riobaldo construit cette scène :

Il [le lépreux] se tenait comme en embuscade, au haut d'un arbre pour se cacher, pareil à un cobra ararambóia. Il faillit me coller la frousse. C'était un homme couvert de plaies nauséabondes, un lépreux vraiment ; un condamné. Pour ne pas voir ce genre de chose, je jette mes yeux dehors ! Je sortis mon revolver. L'autre de coup se ramassa, pris de tremblements ; il trembla de façon si soudaine, que les branches de l'arbre agitèrent un bruit de grand vent. Il ne cria pas, il ne dit rien. Est-ce qu'il lui restait même quelque voix ? Il fallait que j'écrase cette chose inhumaine.⁹⁴

Cette scène attire notre attention sur le sentiment d'horreur que le corps du lépreux avait suscité. Riobaldo souligne le malaise qu'il a ressenti lorsqu'il a aperçu l'image de ce corps malade, ce qui semble correspondre à l'impulsion qui le poussait à tuer cet individu. Ce dernier est décrit comme une aberration, presque non humaine. Cet épisode, symboliquement très riche, suscite

⁹² Rosa 1991, p. 388.

⁹³ *Ibid.*, p. 472. Tatarana et Crotale-Blanc (*Urutu-Branco*, en portugais) sont les surnoms de Riobaldo au long du roman.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 508.

des réflexions sur les limites de l'humain. Riobaldo fait des considérations éthiques et morales sur les limites du corps, mis à l'épreuve par la maladie : dans quelle mesure un corps entièrement pris par la lèpre peut-il être considéré un corps humain ? A la fin de cet épisode, les corps (et les consciences) ne sont plus des corps contaminés par la lèpre. Ce ne sont que les corps de Riobaldo et de Diadorim. Cette rencontre avec le lépreux, contrairement aux scènes précédentes, se produit dans un silence presque total qui contribue à élever le ton de ce passage. Riobaldo s'en prend au malade dès qu'il le voit. La suite est un dialogue imaginé qui regroupe des extraits d'un échange précédent de Diadorim ainsi que des mots que Riobaldo suppose que son compagnon aurait pu dire à cette occasion.

Au-delà du mysticisme qui donne le ton à cet épisode, les rapports entre son compagnon et une sainte semblent nous donner une autre piste sur le « secret » que Riobaldo connaissait déjà à propos de Diadorim au moment de l'énonciation :

Mais Diadorim, tel qu'il se tenait devant moi, avait le visage illuminé, et d'une beauté encore accrue, hors du commun. Les yeux - l'impression que j'ai eue - qui grandissaient, grandissaient, d'un vert comme jamais aucun autre vert, un vert comme jamais aucun pré. Et le centre s'obscurcissait, mais seulement de bonne douceur. Et je vous en donne ma parole : Diadorim, en sa personne je vis, sur les ailes de l'instant, la si belle image de ma Notre-Dame de L'Abbaye ! La sainte !... J'insiste sur ce que je dis : c'était les beautés et l'amour, avec un respect entier, et l'éclat en plus de quelque chose que de lui-même notre entendement n'atteint pas.⁹⁵

⁹⁵ Rosa 1991, p. 511.

D'ailleurs, il achève sa description en indiquant quelque chose qui manque, qui est inaccessible à la compréhension. C'est dans cette relation avec l'inaccessible, comme la nature féminine de Diadorim, que l'image de la sainte semble constituer un code de plus qui servira à la révélation finale, que l'attestation de baptême du personnage nous confirmera plus tard.

En plus d'associer la visualisation de l'image de la sainte à celle de Diadorim, il est aussi possible de considérer une analogie avec des images bibliques dans lesquelles le lépreux semble représenter le serpent du paradis : « Il [le lépreux] se tenait comme en embuscade, au haut d'un arbre pour se cacher, pareil à un cobra ararambóia »⁹⁶.

L'épisode s'achève sur un chant joyeux. La joie est rendue possible grâce à la tendresse, même si ce sentiment dépend de la ruse pour s'installer et déjouer l'insensibilité du chef. Le lépreux a réussi à s'esquiver : la lèpre, le mal et la culpabilité, en revanche, ne l'ont pas quitté, le puissant chef Crotale-Blanc n'ayant pu anticiper son destin. Le fait de résister à la tentation l'a rendu plus fort en tant que chef. Quelque temps après il connaîtra sa plus grande victoire, mais aussi sa plus grande défaite. Parmi les différentes limitations imposées à l'individu, se trouvent les maladies qui rongent la peau, les corps renfermés dans des habits et sentiments coupables, au nom d'une quelconque « vérité » stratégiquement placée sous silence. Riobaldo continue son chemin de connaissance et reconnaissance. Plus tard, après le dénouement tragique, il lui reviendra de veiller sur un corps qui lui a été révélé.

⁹⁶ Rosa 1991, p. 508.

2.3 L'énigme dans le corps et le corps-énigme

Riobaldo semble ne pas avoir résolu l'énigme autour de Diadorim lorsqu'il raconte à son interlocuteur son expérience parmi les *jagunços*. Le narrateur, son auditeur et les lecteurs parcourent les pistes que Diadorim avait laissées dans sa mémoire, lesquelles, malgré tout, laissent encore des lacunes autour de la compréhension de ce personnage :

« Et celui-là, qu'il est joli ! » C'était le petit-chevalier-des-sables, qui allait toujours en couple, sur le sable lisse [...] Le petit mâle et la femelle - ils se donnaient parfois de tout petits bécots - leur manière à eux de se faire la cour. - « Ceux-là, il faut les observer avec beaucoup de tendresse... » - dit Reinaldo. Bien sûr. Mais qu'il le dise de cette façon, surprenait. La douceur de sa voix, sa bienveillance désintéressée, sa manière d'être raffinée - et tout cela chez un homme-d'armes, un farouche et vrai jagunço - je ne comprenais pas. Je l'aurais entendu d'un autre, j'aurais pensé : une poule mouillée, le genre qui se fait valoir et n'a pas de couilles. Mais venant de Reinaldo, non. Ce qu'il y eut, ce fut pour moi un très grand contentement d'entendre ses paroles. Elles me le rendaient plus aimable. Je me souviens très bien. De tous ces oiseaux, le plus joli et élégant est vraiment le petit-chevalier-aux-pieds-rouges.⁹⁷

On comprend, chez Diadorim, dans quelle mesure son corps n'élimine jamais l'ambiguïté autour de sa représentation. Riobaldo le visualise à partir de son imaginaire et, de ce fait, a du mal à le représenter pleinement dans l'axe symbolique, en laissant échapper toujours quelque chose à la symbolisation. Il n'arrive donc pas à récupérer le corps réel de Diadorim qui se révèle inaccessible.

⁹⁷ Rosa 1991, p. 160-161.

Lorsqu'il fait référence au corps avec lequel il partageait son temps et dont il était tombé amoureux, l'ex-chef *jagunço* Riobaldo/Tatarana/Crotale-Blanc démontre son incapacité à l'appréhender complètement dans la mesure où il n'arrivait pas à déchiffrer l'énigme qui se présentait à ses yeux. Dans le processus narratif, Riobaldo cherche à reconstruire les moments vécus avec Diadorim de la manière la plus fidèle possible, même s'il révèle quelques pistes sur sa codification. Ces pistes exercent une influence non seulement sur son récit et la façon dont il saisit l'expérience vécue, mais aussi sur la perspective critique que son interlocuteur et le lecteur lui-même doivent avoir pour les décoder. Par ailleurs, le narrateur se base sur la mémoire d'un corps qui ne se révèle pas entièrement, si bien qu'il fait face à des éléments irreprésentables et incompréhensibles, à l'exemple des nombreuses fois où Diadorim s'absente.

A ce propos, quand Diadorim reçoit une balle dans sa jambe, à l'occasion d'une bataille, son isolement dérange profondément le narrateur. Il convient de souligner que cette blessure agit comme une sorte de code qui pourrait révéler le secret que le personnage cachait, sachant qu'elle se trouve dans une partie du corps (la jambe) qui, dans l'anatomie, permet de faire la différence entre les genres sexuels :

Là-dessus, Diadorim me tendit la main, que j'acceptai à contrecœur. Et il se mit à raconter. À l'en croire, il avait recherché ces jours solitaires, retiré au fond des bois, pour se guérir d'une blessure, un coup de feu qu'il avait pris dans la jambe, près du genou, qui n'avait fait que l'effleurer. Je compris encore moins. La réalité c'est que j'étais blessé, pourquoi est-ce qu'il n'était pas revenu comme il aurait dû parmi nous, pour recevoir de l'aide et être mieux soigné ? Un malade ne se sauve pas dans un coin perdu, ou dans le bois, solitaire avec soi-même, comme font les bêtes ? Ça ne pouvait pas être vrai. [...] Les soupçons qui m'assaillirent, qui ne m'assaillirent pas. Et lui, affectueux, parlait d'abondance, tellement sans se douter de rien ; et ses yeux, tels qu'ils regardaient et

signifiaient, tels qu'ils aimaient, ne laissaient place à aucune feinte.⁹⁸

Dans ce passage, le fait que Riobaldo évolue, passant du doute relatif à la conduite de son compagnon, à la certitude que celui-ci n'avait rien à cacher, attire notre attention. Le narrateur ne comprend pas pourquoi Diadorim s'était éloigné après s'être blessé, une occasion où il aurait eu, plus que jamais, besoin d'aide. Il se pose des questions sur ce que son compagnon avait pu faire, et finit même par douter qu'il se soit blessé. Mais la tendresse qu'il lui démontrait, et les yeux toujours énigmatiques rassurent Riobaldo, qui s'efforce de réaffirmer la confiance en la sincérité de son ami.

Cependant, la phrase : « Les soupçons qui m'assaillirent, qui ne m'assaillirent pas » constitue une autre piste sur la lacune en rapport avec les impressions qu'il avait gardées de son compagnon : il y a encore quelque chose qui manque dans le temps énoncé et qui semble aller à l'encontre de la révélation qu'il se garde au moment de l'énonciation. Les incertitudes que Riobaldo avait cessé d'avoir à ce moment ne seront connues de son interlocuteur (et du lecteur) qu'à l'occasion de la dernière bataille avec Hermógenes, qui coïncide avec la mort de Diadorim, comme on le verra au prochain chapitre.

On observe donc que l'incorporation de caractéristiques masculines au corps et la conduite de Diadorim font en sorte que Riobaldo se limite à une lecture restreinte de ce personnage ; en dépit de tous les traits féminins qu'il a en face de lui, il détermine que Diadorim est un homme. Le narrateur lui-même, et ce à tout moment du récit, cherche à réaffirmer la sexualité masculine de son compagnon :

⁹⁸ Rosa 1991, p. 256.

Son visage devint de cendre. Il frissonna, avec ces petits points, bien au centre de ses yeux. Je revis le Reinaldo, qui guerroyait délicat et redoutable, au plus fort des batailles. Diadorim, l'air efféminé, mais toujours tel le diable en personne, ainsi que j'étais content de le voir en ce moment. Comme c'était qu'il était : le seul homme dont le courage ne clignotait jamais ; et qui, pour cette raison, fut le seul dont j'enviai parfois ce courage tout d'une pièce. Qui était de fer et de plomb.⁹⁹

La description de Diadorim évolue, malgré tout, entre deux images figées dans la mémoire de Riobaldo qui ne manquent pas d'être ambiguës. En un premier temps, le narrateur reconnaît Reinaldo, le terrible guerrier, masculin, mais qui est aussi délicat, ce que l'on peut interpréter comme une piste possible sur sa féminité, notamment lorsqu'il identifie le personnage à Diadorim et emploie des adjectifs qui renforcent davantage son caractère énigmatique.

⁹⁹ Rosa 1991, p. 445.

Chapitre III

Troisième rencontre : la révélation du corps-énigme

3.1 La découverte

La dernière rencontre avec le corps de Diadorim se produit lors de la bataille finale, occasion au cours de laquelle celui-ci se venge de l'assassin de Joca Ramiro. La répétition de cette scène, dans le récit de Riobaldo, est affectée par la difficulté de représentation d'un événement aussi traumatisant que la mort de Diadorim.

Cette rencontre, en plus d'avoir été décrite par Riobaldo d'une manière suspensive au début de son récit, est également présente dans les paroles du narrateur sous la forme de la chanson de Siruiz¹⁰⁰ :

Je veux dire que j'interrogeai Garanço au sujet de ce Siruiz, qui chantait des choses dont l'ombre se trouvait déjà certainement dans mon cœur. Ce que je voulais savoir, c'était à propos non pas de Siruiz lui-même, mais de la jeune fille vierge, la jeune fille blanche, celle dont ils s'inquiétaient, et de ces rimes comme jamais je n'ai pu en former de semblables. [...] Mais je conservais tristement par cœur la chanson tant de fois chantée.¹⁰¹

L'importance de cette chanson n'est pas limitée à la présence du discours oral dans le texte de Guimarães Rosa. Cette chanson anticipe l'énigme autour de laquelle le récit de Riobaldo gravite, le corps de Diadorim. La chanson de Siruiz, que Riobaldo entend chez les *jagunços*, même avant de rencontrer Diadorim, annonce ce qui va arriver. La question que suscite cette chanson est

¹⁰⁰ La chanson de Siruiz se retrouve aux pages 135-136 du roman. Siruiz est le nom d'un *jagunço*-poète. La chanson pour Riobaldo est à la fois très belle et étrange.

¹⁰¹ Rosa 1986, p. 152.

« Siruiz, la fille vierge, qu'est-ce qu'elle est devenue ? »¹⁰², la jeune fille vierge étant la façon dont Riobaldo fait référence à Diadorim à plusieurs reprises dans son récit.

En effet, la scène qui décrit la mort de Diadorim est annoncée par le narrateur à différentes occasions dans une sorte de stratégie visant à préserver le suspense autour de Diadorim. C'est, par exemple, ce qu'il se produit lorsqu'il prévient son interlocuteur : « Soyez prévenu, car nous allons déchanter ; préparez-vous vraiment ; car vient la terrible, terrible fin... »¹⁰³. Les références au jour de la bataille finale et les allusions à l'image de brouillard, constituent d'autres échos de cette scène dans le récit de Riobaldo, comme on peut le constater dans ce passage : « Parce que c'était le jour de l'avant-veille : écoutez voir. Mais cette chose, tellement sur-pied, tellement proche, amoncelait encore ses **nuées**, dans l'occulte du futur »¹⁰⁴.

Lorsqu'il raconte à son interlocuteur la fin du combat entre Diadorim et Hermógenes, ou plutôt, son refus d'accepter la mort de son compagnon, Riobaldo fait preuve d'une grande perplexité et a beaucoup de mal à traduire en mots ce que sa mémoire cherche à récupérer :

Et, brusquement, je ne vis plus Diadorim ! Au ciel, un **rideau de nuages**... Diadorim ! Voyant cela, alors je pus, sous le tranchant de la douleur : je me remuai, me mordis la main, à me refaire mal, de colère contre tout... Je montai aux abîmes... [...] Diadorim était

¹⁰² Rosa 1991, p. 135.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 574.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 578. « Mais cette chose, [...] amoncelait encore ses nuées ». La figure de Diadorim (« cette chose ») est mystérieuse, elle accumule l'incertain, le nébuleux (« ses nuées », le brouillard), l'innommable. Ils est intéressant d'observer que dans la version originale, en portugais, Rosa a recours à un néologisme qui fait référence au mot de « nuage » (*nuvem*). L'auteur convertit le nom « nuage » en verbe (*nuvear*). Un parfait de l'indicatif du « verbe » *nuvear* (*nuveava*), qui n'existe pas dans le lexique de la langue portugaise : « Mas isso, tão em-pé, tão perto, ainda **nuveava**, nos ocultos do futuro » (2006, p. 562).

mort - un millier de fois mort - mort à jamais pour moi ; et je le savais et ne voulais pas savoir, mes yeux étaient noyés de larmes.¹⁰⁵

Malgré la douleur qu'il éprouve en revivant cet épisode qu'il est en train de raconter, Riobaldo conclut le suspense qui soutenait son récit, c'est-à-dire, la stratégie qu'il avait adoptée pour préserver l'énigme autour de Diadorim. Il en vient même à expliquer ce jeu à son interlocuteur :

Et je sus. Ce que tout le temps qui a précédé, je ne vous ai pas raconté - et ne m'en veuillez pas : - mais afin que vous découvriez avec moi, d'égal à égal, l'exacte âpreté d'un pareil secret, et appreniez seulement à l'instant ce que moi aussi j'appris seulement alors... Que Diadorim était un corps de femme, une jeune fille dans sa perfection... je restai atterré. La douleur ne peut pas plus que la surprise. Un coup de crosse.¹⁰⁶

La fin du suspense en tant que stratégie pour impliquer le lecteur, ou dans le cas de Riobaldo, son interlocuteur, coïncide avec la mort de Diadorim. C'est à ce moment que l'interlocuteur et le lecteur prennent connaissance du plus grand secret de Riobaldo. Ou, plus précisément, le corps de son compagnon est révélé, comme il nous le dit dans ce passage : « Que Diadorim était un corps de femme ». Un corps de femme qui semblait, en principe, être la solution à l'énigme que Diadorim représentait.

Cette formule manque pourtant de précision, l'énigme semble n'avoir toujours pas été résolue aux yeux du narrateur. Les rapports que Riobaldo établit avec le corps nu et féminin de Diadorim

¹⁰⁵ Rosa 1991, p. 611-612. La nébulosité autour de Diadorim est toujours présente (« un rideau de nuages »). Ici, la traductrice s'est bien rapprochée du sens voulu par Rosa : « um pano de nuvens » (2006, p. 595-596), littéralement « un tissu de nuages ».

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 614-615.

nous révèle d'autres énigmes : comment doit-on assimiler le corps de Diadorim ? Est-ce qu'un corps de femme fait en sorte que Riobaldo reconnaisse vraiment le sexe féminin chez Diadorim ? Ou encore, pourquoi Diadorim s'est-il travesti ? En quête de réponses, Riobaldo répète dans son récit les rencontres qui sont devenues lacunaires dans son expérience. Il semble vraiment qu'il veuille démontrer à quel point il y a toujours quelque chose qui échappe à l'individu lorsque celui-ci essaie de saisir le *réel*.

C'est sous la forme d'un événement traumatisant, qu'il a du mal à décrire, que Riobaldo nous raconte sa rencontre avec le corps sans vie de Diadorim : « Dans les cheveux la marque de la permanence... Je n'écris pas, je ne parle pas ! - pour qu'ainsi cela ne soit pas : cela n'a pas été, cela n'est pas, cela ne peut demeurer d'être, Diadorim... »¹⁰⁷. On constate à quel point cette rencontre est insupportable pour le narrateur. Le reniement dont il fait preuve de manière intense traduit un nouveau sens qu'il vient de connaître. La négation du nouveau genre sexuel de Diadorim, et plus précisément la coïncidence entre cette révélation et sa mort, résonne dans les paroles de Riobaldo sous une forme essentiellement poétique :

Elle était. De sorte que l'enchantement se dissolvait dans un enchantement plus terrifiant : et je levai la main pour me signer - mais c'est un sanglot que je bâillonnai, des larmes plus fortes que j'essuyai. Je criai. Diadorim ! Diadorim était une femme. Diadorim était une femme tout comme jamais le soleil n'enflammera l'eau de l'Urucuia, tout comme je sanglotais mon désespoir.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Rosa 1991, p. 614.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 615.

Dans ce passage, lorsqu'il entend la révélation au sujet de Diadorim, Riobaldo cherche encore une fois dans la répétition la réaffirmation de ce qu'il essayait d'assimiler. « Diadorim était une femme tout comme jamais le soleil n'enflammera l'eau de l'Urucuia ». L'effet poétique produit par la dernière partie de ce passage suggère une énigme qui est en rapport même avec la difficulté que Riobaldo a à nommer Diadorim lorsqu'il essaie de le définir comme une femme. La structure comparative nous permet de rapprocher le caractère féminin du personnage à l'obscurité présente dans l'image de la deuxième phrase.

L'entrelacement entre le clair et l'obscur, ce qui se laisse voiler, est visible dans la référence à Diadorim. « Enflammer », *acender*, en portugais, correspond à éclairer, alors que la négation (*jamais*) qui précède le verbe en question impose à la lecture l'impossibilité de stabilisation de ce sens.

L'importance de cet énoncé est réaffirmée lorsque la nature féminine de Diadorim est comparable à une négation : « comme jamais le soleil n'enflammera l'eau de l'Urucuia ». La rencontre avec le corps réel de Diadorim semble se situer dans un terrain qui échappe à la pleine capacité de représentation. Cette rencontre ne suffit pas pour dévoiler tous les mystères qui entourent le personnage. C'est, néanmoins, au cours de cette rencontre que s'établit un nouveau type de rapport entre Riobaldo et Diadorim-femme :

Je tendis les mains pour toucher ce corps, et je frissonnai, retirai mes mains, comme si j'allais prendre feu : je baissai les yeux. Et la Femme déplia le linge sur les parties. Mais je baisais ces yeux, et les joues, la bouche. Je devinais les cheveux. Les cheveux qu'elle avait coupés avec des ciseaux d'argent. Des cheveux, qui, laissés à eux même, devaient descendre jusque sous la taille... Et je ne savais

pas par quel nom l'appeler ; je m'exclamai douloureusement :
« Mon amour !... »¹⁰⁹

A mesure qu'il fait l'objet d'une interprétation de Riobaldo, le corps de Diadorim se présente comme un signe. Il le voit au travers du brouillard et cherche à le définir comme un corps de femme. Bien que les « parties » soient couvertes, les signifiants corporels de Diadorim interagissent avec les possibilités de significations sexuelles qui s'unifient en un seul signe. Les cheveux, les yeux, la bouche et la face obtiennent un nouveau sens, Riobaldo peut alors assumer le sentiment qu'il éprouvait pour un individu, auquel il n'est toujours pas capable d'attribuer un nom propre, même si son corps se révélait enfin entièrement et nu. Cette situation démontre une fois de plus la difficulté que le narrateur a de saisir le *réel*.

La perplexité ressentie par Riobaldo l'empêche de faire le choix d'une des formes de désignation attribuées à son compagnon (Garçon, Reinaldo, Diadorim), lesquelles semblent ne plus être appropriées pour l'identifier. Dans le doute, le narrateur lui accorde une nouvelle désignation : « Mon amour ». Au-delà de la reconnaissance évidente qu'il a éprouvée pour son ami, cette structure semble démontrer que l'ambiguïté, l'incertitude et l'absence de contrôle que Diadorim représentait, constituaient vraiment ce qui impressionnait Riobaldo et ce qui suscitait son désir. Maintenant qu'il reconnaît l'amour qu'il avait pour son compagnon, le narrateur peut comprendre le jeu trompeur qui a marqué ses rapports avec Diadorim : « Car j'avais nié cet amour au fond de moi tout au long de ce temps de vie, et dès lors l'amitié avait été faussé amère ; et l'amour, et même sa personne, elle me les avait niés »¹¹⁰. L'énigme se déplace alors du

¹⁰⁹ Rosa 1991, p. 615.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 620.

corps voilé, qui est reconnu comme féminin dans la reprise de la rencontre, grâce au « corps de femme » vers d'autres questions que se pose le narrateur, aussi bien que son interlocuteur et le lecteur, telle que la raison qui poussait Diadorim à se cacher.

3.2 Corps de femme ?

Une fois de plus, c'est une présence féminine qui précède la rencontre avec Diadorim. L'épouse de Hermógenes est rendue prisonnière de la bande du chef Crotale-Blanc. Désignée tout simplement comme Femme, elle avait été enlevée afin de servir comme appât pour l'ennemi et prend toute sa place lors de la scène au cours de laquelle la vraie nature de Diadorim est révélée : « Ah, et la Femme les priait : - d'amener le corps de ce jeune homme, remarquable, celui aux yeux si verts... »¹¹¹. Ce passage met en évidence à nouveau les yeux de Diadorim comme s'il s'agissait d'une marque, d'un attribut important du corps de ce personnage. C'est à partir de cette caractérisation et de la beauté qui lui est attribuée que la scène où la rencontre avec le corps sans vie nous est présentée.

Avant ce passage, lorsqu'il décrit sa prisonnière, Riobaldo l'associe au souvenir de sa souffrance - et plus particulièrement à la mort de Diadorim, à la difficulté de représentation de sa féminité - et lui attribue des traits essentiellement féminins. Quand il parle d'elle, il fait référence à la Femme, il s'agit donc d'un nom commun qui agit en tant que nom propre et concept. Là encore le récit suscite la réflexion sur la difficulté d'identification entre un nom et un sujet. Dans ce cas particulier, le souci de Riobaldo semble s'attacher à l'identification sexuelle, d'une manière équivalente à ce que l'on observe lors de sa première rencontre avec Diadorim au bord du fleuve

¹¹¹ Rosa 1991, p. 613.

de-Janeiro. Mais la Femme semble ne rien avoir d'énigmatique aux yeux de Riobaldo, contrairement au Garçon-Diadorim. En l'occurrence, l'épouse de Hermógenes présente des traits explicitement féminins, ce qui semble suffire pour que le narrateur introduise et accepte la nouvelle possibilité de signification du sexe de Diadorim.

Lorsque finalement il fait face au corps sans vie de Diadorim, c'est la Femme qui conduit cette rencontre. Etant la seule femme dans la bande de Riobaldo, c'est elle qui suit et coordonne les funérailles de Diadorim, ce que l'on peut interpréter comme un code pour l'intégration du caractère féminin de ce personnage. C'est un moment où la description du corps est essentielle

À cause de ce que dit la Femme : qu'il fallait laver et habiller le corps. Avec quelle commisération elle imbiba elle-même un linge, en nettoya les joues de Diadorim, les épaisses croûtes de sang, plaquées. Et sa beauté demeurait, elle demeurait intacte, plus impossible que jamais. Même ainsi, gisant dans cette pâleur de poudre, pareil à une chose, à un masque, desséché. Ses yeux restés ouverts pour nous voir. Le visage émacié, la bouche fendillée. Dans les cheveux la marque de la permanence.¹¹²

Au cours de ce passage, le corps de Diadorim est révélé peu à peu. C'est un corps qui, à mesure qu'il est lavé et habillé, perd ses caractéristiques masculines pendant qu'il en assume progressivement les féminines. Les yeux, le visage, les cheveux prennent de nouveaux sens et sont révélés, enfin, dans le discours de la Femme à Riobaldo, qui, en principe, absorbe cette nouvelle signification de Diadorim par l'intermédiaire du registre oral.

Afin de révéler à son interlocuteur le grand secret que Diadorim gardait, le discours de Riobaldo renvoie à l'univers féminin en raison de la présence déterminante de celle qui était sa seule

¹¹² Rosa 1991, p. 614.

compagnie à ce moment - la Femme. Elle a la responsabilité du rituel de l'incorporation du nouveau sexe de Diadorim lorsqu'elle prie pendant qu'elle lave le corps, comme s'il s'agissait d'un baptême au cours duquel de nouveaux signifiants sont employés pour identifier le personnage. Le principal (le corps nu) est délibérément camouflé, un acte qui semble bien vouloir le protéger de l'homme qui s'y trouvait. La Femme ne comprend pas la présence de Riobaldo, mais elle sait que cette rencontre peut susciter une certaine révolte chez le chef Crotale-Blanc, qui confirme ce soupçon par des hurlements lorsqu'on lui révèle le sexe de son compagnon.

Le corps de Diadorim est toutefois un corps de fiction. J'estime que *Diadorim* est un texte qui permet non seulement de visualiser l'image du personnage mais aussi de suggérer l'énigme qui l'entoure, laquelle a un rapport intrinsèque avec la découverte de l'homosexualité et du féminin. Malgré cela, l'identité sexuelle de Diadorim ne semble pas se figer en un seul genre. Guimarães Rosa synthétise dans ce personnage, d'une manière particulièrement complexe, les pôles masculin et féminin qui existent dans chaque individu. La représentation du corps de Diadorim par Riobaldo est donc faite de manière délibérément ambiguë, même si le narrateur persiste à polariser le genre sexuel de son compagnon. Un passage de grande importance qui aborde cette question mérite d'être souligné :

Le nom de Diadorim, que j'avais prononcé, demeura en moi. Je m'y loyai. Le goût du miel vous vient lorsque vous le léchez - « Diadorim, mon amour... » Comment est-ce que je pouvais dire une chose pareille ? Je vous explique : comme fait exprès, pour que je n'aie pas trop honte, ce qui, pensant à lui, me traversa, me le représentait différent, un Diadorim ainsi assez singulier, plutôt un fantôme, totalement à part de l'existence commune, détaché de tous, de toutes les autres personnes - comme lorsqu'un rideau de

pluie isole les champs. Un Diadorim rien que pour moi. Tout a ses mystères. Je ne savais pas. Mais, dans ma tête, c'est avec mon corps que j'étreignais ce Diadorim - qui n'était pas en vrai. Il ne l'était pas ? Probablement nous ne pouvons pas guère expliquer ces choses. Je devais avoir commencé à penser à lui à la façon dont, certainement, pense un serpent [...] Je le regardai, le contemplai, en chair et en os : j'avais besoin de regarder, jusqu'à consommer la fausse image de l'autre Diadorim, que j'avais inventée. « Hé, Riobaldo, hein ? Ouais, tu as besoin de quelque chose ? » - il me demanda, dès qu'il me vit, avec un certain étonnement. Je demandai un tison, allumai une cigarette. Puis, je m'en retournai à la cabane, lentement, comptant mes pas. « Si c'est que c'est - je me dis - je suis à moitié fichu... » Je mis de l'ordre dans mes idées : je ne pouvais pas, selon la loi établie, admettre ce qui ressortait de tout cela.¹¹³

Riobaldo construit une image de Diadorim à laquelle il peut offrir son amour, son désir. Notons que, lorsqu'il introduit et évoque le nom de son compagnon, le narrateur nous renvoie au passage où le corps sans vie de ce dernier lui est révélé : « Diadorim, mon amour... ». Au moment de cette rencontre avec le corps réel, avec l'irreprésentable, le narrateur n'est pas encore en mesure d'attribuer un nom à ce qu'il voyait. Il ne définit pas lequel des signifiants serait le plus approprié : Diadorim ou Reinaldo. Mais lorsqu'il présente à son interlocuteur les deux Diadorim présents dans sa mémoire, son discours évoque le moment de sa rencontre avec l'énigme autour du corps de ce personnage, qui est finalement lié aux souvenirs qu'il avait des traits féminins de Diadorim. Le narrateur en vient même à souligner que ce fantôme, cette figure différente des autres, contenait son mystère. A cet égard, la question qui s'impose concerne la principale caractéristique de Diadorim qui n'avait pas été symbolisée : sa nature féminine. Or, comme le

¹¹³ Rosa 1991, p. 309-310.

narrateur l'avait affirmé, Diadorim en plus de révéler qu'il avait un secret, représentait lui-même son plus grand secret.

Afin de représenter ce qu'il est incapable de symboliser, Riobaldo s'efforce de combler cette lacune dans son imaginaire même s'il n'a pas encore défini son compagnon comme une femme. Une fois de plus, ce secret reste préservé, mais, lorsqu'il affirme qu'il souhaitait avoir un Diadorim qui n'était pas vrai, le narrateur laisse échapper une question qui suggère la révélation que son interlocuteur ne connaîtra qu'à la mort de Diadorim : « Tout a ses mystères. Je ne savais pas. Mais, dans ma tête, c'est avec mon corps que j'étreignais ce Diadorim - qui n'était pas en vrai. Il ne l'était pas ? Probablement nous ne pouvons pas guère expliquer ces choses »¹¹⁴.

Riobaldo affirme, enfin : « Je le regardai, le contemplai, en chair et en os : j'avais besoin de regarder, jusqu'à consumer la fausse image de l'autre Diadorim, que j'avais inventée »¹¹⁵. À ce moment, ce qui ne peut être représenté semble appartenir au domaine de l'imaginaire du narrateur, qui se laisse influencer par les traits masculins affichés par son compagnon, lesquels, depuis son adolescence, il considérait comme les seuls vrais. En évoquant le Diadorim « en chair et en os »¹¹⁶, Riobaldo considérait pourtant uniquement les éléments symboliques auxquels il avait accès - le masque représenté par les vêtements et la conduite masculine adoptés.

Les habits de Diadorim constituent des attributs masculins dans la chaîne signifiante que son corps représente pour Riobaldo. Il n'oublie pas que depuis leur première rencontre, au bord du fleuve, son compagnon s'habillait déjà en homme. D'ailleurs, ce comportement date de bien avant, Diadorim ayant accepté de se conduire en homme depuis sa très jeune enfance, malgré sa

¹¹⁴ Rosa 1991, p. 309-310.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

naissance en un corps de femme, comme nous révèle son attestation de baptême¹¹⁷. Cependant, bien qu'il se camouflât sous une tenue typique de *jagunço*, la féminité de Diadorim ne parvenait pas à rester entièrement emprisonnée.

3.3 La beauté de Diadorim

Peu de temps avant le duel final qui aboutit à la mort de Diadorim, Riobaldo décrit la scène du pacte avec le Diable. C'est un épisode qui souligne un changement d'envergure dans la vie du narrateur. Après son expérience dans les *Veredas Mortes*, les conflits internes que Riobaldo subit s'aggravent de plus en plus. Même après avoir assumé la direction de la bande de *jagunços*, et être devenu le grand chef Crotale-Blanc, le narrateur trahit qu'il est à bout, rongé qu'il est par les doutes qu'il a sur ses sentiments à l'égard de son compagnon. Il oscille donc entre la raison qu'il l'empêche de posséder Diadorim et le désir de plus en plus brûlant de révéler son amour :

Je laissai mon corps - mon âme ? - désir Diadorim. Je me souvenais de son odeur. Même ainsi dans l'obscurité, je savais la délicatesse de ses traits [...] Diadorim - tout preux valeureux qu'il fût - appelait beaucoup la tendresse : mon envie soudaine était de baiser ce parfum, là, dans son cou, où se dissolvait et s'apaisait la dureté du menton, du visage... La beauté.¹¹⁸

Ce passage nous révèle que le narrateur se demande si c'est son âme ou son corps qui commande ses actes et ses désirs. A vrai dire, il semble que les sens du narrateur (l'odorat, le toucher et la vue) constituent le point de départ de la représentation du corps de Diadorim : le cou, par

¹¹⁷ Le nom de baptême de Diadorim est Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins (Rosa 1991, p. 620).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 592.

exemple, correspond à une partie lacunaire du corps qui détermine l'interruption de la dureté du menton (un trait masculin ?) et qui marque le début de la beauté du visage (un attribut féminin ?). Bien que les pistes autour de l'énigme de Diadorim deviennent de plus en plus claires, le narrateur limite sa lecture à un corps masculin, ce qui l'empêche de concrétiser son désir :

La beauté - qu'est-ce que c'est ? Et jurez-le moi ! La beauté, la forme du visage de quelqu'un : et qui peut être pour l'autre une injonction, c'est pour que le destin destine... Et je devais aimer Diadorim comme un conspirateur, et taire toute parole. Il aurait été une femme, aussi dédaigneuse fût-elle et le prenant de haut, je me faisais courage : je disais ma passion, et dans l'action je la prenais, l'amadouais : la serrais dans mes bras. Mais deux guerriers, comment était-ce possible, comment auraient-ils pu se plaire, ne serait-ce qu'en se parlant simplement - bardés d'armes et d'amours-propres.¹¹⁹

Lorsqu'il évoque la beauté du visage de Diadorim, Riobaldo révèle à quel point son destin est lié à celui de son compagnon. La beauté, comme nous le dit le narrateur, est déterminée par le rapport avec le corps de l'autre : depuis la première fois où il l'a aperçu, Riobaldo détermine que le visage de son compagnon est beau. Par ailleurs, on retrouve dans ce passage une autre piste majeure sur le sexe de Diadorim : la double flexion du pronom dans le but d'évoquer le personnage. Lorsqu'il commence sa phrase, le narrateur conserve l'usage du pronom masculin : « Il aurait été une femme », mais il indique la possibilité qu'une condition féminine soit attribuée à Diadorim. A mesure qu'il avance dans sa description, pris par le désir de posséder l'être aimé, Riobaldo laisse échapper le véritable genre sexuel de Diadorim : « et dans l'action je la prenais, l'amadouais : la serrais dans mes bras ». Rappelons que, à ce stade, le narrateur avait déjà

¹¹⁹ Rosa 1991, p. 592-593.

confronté le corps nu de son compagnon et, plus il se rapprochait de sa description, plus il semblait indécis quant à la façon de le désigner, ce qui lui permettait, en plus, de conserver le suspense autour de cette révélation.

Au cours de cet épisode, Riobaldo dit à Diadorim : « [...] S'il faisait jour, mon doux, je pourrais distinguer la couleur de tes yeux... »¹²⁰. Le jeu entre le clair et l'obscur traverse une fois de plus la mémoire du narrateur : la scène décrite se passe une fois la nuit tombée, mais, le jour lumineux auquel il fait référence semble constituer une métaphore sur son état émotionnel, qui aimerait avoir plus de clarté par rapport à ses propres sentiments. Il est possible d'en déduire que le regard que Riobaldo portait sur les yeux et le corps de Diadorim était trouble, qu'il n'était pas en mesure d'atteindre pleinement l'autre. Il lui fallait de la clarté pour qu'il puisse discerner l'essence de son compagnon. C'est enfin son désir de voir, dans la clarté et hors du brouillard, la couleur des yeux de Diadorim, la partie de son corps qui fascinait le plus Riobaldo et qui, en même temps, le perturbait.

3.4 La persistance de l'énigme

La question de l'homosexualité s'organise, dans le roman, de manière à ce qu'il n'y ait pas de doute quant au sexe de Diadorim. A mesure que Riobaldo présente les détails de ses liens avec ce dernier, en tissant avec des fils nostalgiques les rapports sinueux qu'il a eus avec son ami, il partage avec son interlocuteur les subtilités associées au fait qu'il aimait de plus en plus un autre *jagunço*, et ce de manière affirmative dans toute sa simplicité et force. Cette composition est affirmative par excellence. Tout en sachant la véritable identité de Diadorim, Riobaldo choisit de

¹²⁰ Rosa 1991, p. 593.

le présenter comme un *jagunço*. C'est un choix qui intensifie, dans son discours, la question de l'homosexualité, tout en cherchant à rétablir le parcours de la découverte de l'identité de Diadorim au long du récit.

Dans le contexte de cette reformulation, l'identité de Diadorim en tant que femme n'est pas constituée, celui-ci ayant agi comme un *jagunço* au cours de toute sa trajectoire. On aurait pu croire qu'il s'agissait bien d'un *jagunço* si, dans son récit sinueux, Riobaldo n'avait pas évoqué les subtilités de Diadorim dans sa manière d'agir et de voir le monde et, par moments, le véritable exploit que représentait le fait d'être et paraître de façon indéfinie, ou plutôt, double. Le jeu présent dans son discours d'être et ne pas être se traduit par l'idée formée par Riobaldo autour du brouillard que représentait son ami Reinaldo-Diadorim. Le narrateur articule dans son discours cette cicatrice lorsqu'il décrit l'ami, *jagunço* et grand guerrier, qu'il a connu. La vierge morte, qu'il avait reconnue, n'élimine pas la *jagunço* ni le fait que Riobaldo avait aimé si intensément ce guerrier, sans soupçonner l'identité qu'il cachait. Diadorim est conçu, par Riobaldo, d'une manière doublement affirmative : c'est une femme et c'est un guerrier.

Cette conception est rendue possible par la manière dont l'image de Diadorim est structurée. Elle s'intensifie dans le personnage du guerrier et fournit des indices sur Diadorim femme. La chanson de Siruiz, la beauté de la nature, la jalousie éprouvée par Riobaldo à l'égard d'Otacília et Norinha en constituent des exemples. Le masculin, comme un trait explicite, l'ami-*jagunço*, nous apparaît comme une donnée indiscutable à propos du personnage de Diadorim. A mesure que le récit évolue, la subtilité du féminin, la peau claire et délicate, les yeux verts, la façon de s'habiller, les attentions à l'égard de Riobaldo, finissent par contaminer (et troubler) le guerrier.

L'image de Diadorim est double, à la fois masculine et féminine. Pas seulement masculine ou féminine. C'est précisément cet effet de contamination qui crée le jeu de l'homosexualité.

C'est dans les nuances de Diadorim féminin que Riobaldo restaure son image de *jagunço* mâle.

L'identité femme que Riobaldo-personnage ne parvient pas à identifier au cours de sa trajectoire avec son ami, est reformulée par Riobaldo-narrateur. Et, dans ce processus, le projet narratif suggère que son corps « devinait » le caractère féminin camouflé dans le corps *jagunço* de son ami.

C'est en ce sens que Riobaldo affirme avoir aimé un autre homme, en acceptant son erreur comme un élément lui permettant de retrouver sa condition de *jagunço*. La question évolue de la notion d'avoir aimé un homme vers celle d'avoir aimé une femme qui s'était déguisée en homme. Cette ressource narrative met en évidence la portée atteinte par ce camouflage, mais pousse l'interlocuteur et le lecteur à croire que l'identité femme de Diadorim avait toujours été présente.

A l'opposé de cette voie narrative se trouve le personnage de Balzac qui, dans *Sarrasine*, par la complexité des genres et de l'apparence, suscite une discussion sur l'homosexualité. Le sculpteur Sarrasine cherche inlassablement la beauté féminine. A sa rencontre avec Zambinella, il est envoûté par une telle beauté et charme. Mais ce personnage n'est autre qu'un acteur. L'inversion réalisée par Zambinella, la femme qui cache l'homme, démontre l'action de l'apparence et les erreurs qu'elle peut entraîner. L'apparence trahit Sarrasine qui, épris de la beauté féminine, découvre avoir aimé un homme. Son désespoir n'accepte pas qu'une telle grâce féminine puisse appartenir à un homme. La proposition de Balzac met en évidence, dans la figure de l'acteur, la discussion des rôles masculin et féminin. Zambinella est ce qu'elle est, la simple représentation

d'un rôle. Elle s'est habillée en femme, a exécuté son rôle quotidien de changer de tenues. Une fois la pièce terminée, Zambinella s'habille en homme et joue son rôle le plus durable, le rôle masculin. De la même façon, Diadorim joue le rôle de *jagunço*.

Selon Virginia Woolf, on peut soutenir la thèse selon laquelle « en tout être humain survient une vacillation d'un sexe à l'autre et, souvent, seuls les vêtements maintiennent l'apparence masculine ou féminine, tandis qu'en profondeur le sexe contredit totalement ce qui se laisse voir en surface »¹²¹. Aussi bien Diadorim que Zambinella exécutent, par le jeu du double, la perfection de la forme, la beauté constante de l'enchantement : en étant un (*je*), ils sont deux (*autre*). La beauté se produit comme un début de forme et de sentiment, par l'interposition de contraires, dans la métamorphose de l'hybride, comme l'amalgame des différences de l'être homme et de l'être femme doublement : « La beauté - qu'est-ce que c'est ? Et jurez-le moi ! La beauté, la forme du visage de quelqu'un : et qui peut être pour l'autre une injonction, c'est pour que le destin destine... Et je devais aimer Diadorim comme un conspirateur, et taire toute parole »¹²².

Pour Virginia Woolf, la beauté se trouve dans la différence des sexes et dans le mouvement constant que l'on observe quand on passe d'un sexe à l'autre. Bien qu'ils soient différents, les sexes se confondent. Dans chaque individu, il existe un mouvement d'un sexe vers l'autre ; et, parfois, ce ne sont que les vêtements qui conservent l'apparence masculine ou féminine, alors que, intérieurement, le sexe est une opposition totale à ce que la vue peut percevoir. La réflexion à laquelle nous pousse cette auteure transfère la discussion sur l'apparence à celle qui porte sur le registre historique. C'est bien par ce code que Riobaldo entrevoit son ami *jagunço* : Diadorim a

¹²¹ Woolf, Virginia. 1928. *Orlando*, p. 189. Paris : Stock.

¹²² Rosa 1991, p. 592-593.

l'apparence d'un *jagunço*, donc par extension, ce n'est pas un *jagunço*. Ce n'est pas possible d'évoquer Riobaldo sans Diadorim et vice-versa. L'expérience de l'un est, ou a été, modelée dans l'autre. Raconter l'histoire de l'un correspond à connaître l'histoire de l'autre.

Conclusion

La rencontre avec Diadorim nous permet de comprendre à quel point le corps échappe à la pleine représentation. Imprégné d'ambiguïtés, il est censé se stabiliser en une seule signification. Le contact avec le discours de Riobaldo est complexe, il a fallu parcourir le labyrinthe de sa mémoire afin d'appréhender l'image de Diadorim, laquelle, même après que sa vie nous a été racontée, reste fragmentaire. Dans ses efforts pour représenter ces fragments, la narrateur a du mal à les symboliser au moyen d'un simple langage dénotatif. Il a donc recours à des structures poétiques, essentielles pour qu'il puisse bâtir les images ambiguës de Diadorim. Il fait appel au « brouillard » afin de mieux définir son compagnon : être « brouillard » renvoie à un aspect toujours couvert dans l'image de Diadorim, faisant à la fois référence au corps et au désir que ce personnage éveille. Il s'agit, en somme, d'une image poétique permettant de faire des références indirectes à celui qui conduit le discours de Riobaldo.

On constate que le « brouillard Diadorim » accompagne tout le discours du narrateur et enveloppe le récit. S'agissant d'un personnage qui ne se révèle pleinement à la lecture, il a l'apparence d'un voile qui recouvre le récit. Ce n'est donc pas seulement la représentation de son corps qui devient lacunaire, mais aussi les passages de l'histoire qui lui font référence. On trouve au cours du roman de nombreuses pistes sur l'énigme de Diadorim. Les remarques que Riobaldo fait au sujet de son compagnon vont au-delà de celles que j'ai exploitées dans cette étude. L'inscription de Diadorim dans la mémoire du narrateur est ample, il faut la protéger afin de préserver le plaisir de la découverte à mesure qu'on avance dans la lecture du roman. C'est la voie que j'ai choisi de suivre, en préservant le suspense autour du personnage et sans le limiter à

ma lecture. En tant que « brouillard », Diadorim permettra toujours qu'il y ait quelque chose qui échappe et, dans cette volonté inlassable de l'atteindre, on découvre la clé d'une lecture particulièrement plaisante.

Au cours de cette traversée, l'occasion nous a été donnée d'élargir notre perspective sur le corps, en rappelant que cette analyse l'a considéré comme un signe de plus dans une œuvre littéraire. La psychanalyse, notamment, a contribué à comprendre à quel point l'image que l'on bâtit du corps et l'influence qu'il subit du langage sont déterminantes pour la formation de chaque individu. D'autre part, on se rend compte de la complexité de la construction et de la délimitation que la sexualité exerce sur un individu, sachant qu'elle ne se limite pas au champ anatomique. Elle est surtout en rapport avec l'appréhension symbolique de l'individu quant à la distinction entre les sexes, de telle manière que seule l'absence ou la présence du membre masculin, le phallus, ne pourrait être reconnue. Même après sa rencontre avec le corps féminin de Diadorim, ni Riobaldo ni les lecteurs ne sont en mesure de stabiliser cette signification.

La réflexion se limite à l'incorporation d'éléments qui, tout en étant opposés les uns aux autres, sont complémentaires dans un individu. Le contact avec les traits masculins et féminins du personnage ne nous permet de lui attribuer un genre sexuel unique et nous renvoie à l'éternelle énigme à propos de la sexualité humaine. Elle constitue bien un choix complexe, fondée qu'elle est sur la bisexualité présente dans chaque personne. Tel que Freud l'a reconnu, les principes masculins et féminins interagissent dans chacun des sexes. De plus, le choix de l'objet d'amour est complexe si l'on tient compte du trio œdipien (le sujet, le père et la mère). Freud peut donc reconnaître les différents processus qui permettent de délimiter la sexualité chez le garçon ou la fille, y compris la complexité majeure autour de l'incorporation du féminin. Dans le cas des

filles, le premier objet est la mère et s'en détacher est fondamental pour la réaffirmation de la sexualité féminine.

Par l'analyse du personnage de Diadorim, je propose à la fois une réflexion sur la possibilité de conciliation du masculin et du féminin dans l'identité d'un individu et sur le rôle de la symbolisation d'un corps. L'image qu'un personnage souhaite représenter à l'autre échappe plusieurs fois à son contrôle et suscite des lectures ambiguës ainsi que des lacunes dans la signification. Dans la mémoire de Riobaldo, on observe toujours la présence d'un vide dans la représentation de Diadorim, probablement causé par l'effet de deux principes de base.

Le premier peut être associé à la façon dont Diadorim a vécu son propre corps, le camouflant, le voilant, en le faisant devenir « brouillard ». Depuis son enfance, quand il était connu comme le Garçon, ce personnage ne révèle pas son corps. Au contraire, il cherchait à en faire un *masque* révélateur de ses traits masculins. La démarche et les habits de Diadorim avait donc le rôle de codifier « l'image différente » qu'il assumait. En suivant les conseils de son père, Diadorim a rejeté son nom de baptême afin de s'intégrer à la bande de *jagunços*, où il pouvait, par ailleurs, vivre à proximité de Joca Ramiro. Reinaldo est enfin le prénom qu'il choisit pour identifier le guerrier intrépide et vaillant. Là encore, le personnage lui-même, lorsqu'il est pris dans ses rapports avec Riobaldo, révèle que ce n'était pas la bonne façon de l'identifier. L'énigme autour de son identité ne fait que s'accroître lorsqu'il demande à Riobaldo de l'appeler par le prénom de Diadorim. À ce moment, le narrateur ne réalise pas, et ne permet pas que son interlocuteur s'aperçoive que cette désignation le renvoie au « secret » du personnage. C'est un nom qui évoque celui d'un oiseau (Dindurinh'...) - et qui, de ce fait, renforce son caractère masculin comme on peut le voir dans le passage où Riobaldo révèle le nom de Diadorim à Quipes - mais

qui voile l'essence féminine de Diadorim (la forme abrégée de Maria Deodorina, prénom enregistré dans l'attestation de baptême). Malheureusement Riobaldo ne le découvre qu'à un moment où il ne peut plus concrétiser le désir qu'il éprouvait pour son compagnon. L'attestation de baptême de Diadorim n'est retrouvée qu'après sa mort et constitue un signe de plus du caractère inaccessible de son féminin.

Un autre élément qui empêche la représentativité pleine de Diadorim réside dans la stratégie narrative adoptée par Riobaldo. Du début à la fin, le narrateur enveloppe le spectateur dans un climat de suspense autour de son compagnon énigmatique. Il autorise à certaines pistes révélatrices du caractère féminin de Diadorim de s'échapper, sans pourtant leur permettre de le révéler complètement. Et ce parce qu'il a besoin aussi, dans un acte de répétition, de revivre ce qu'il raconte et reconstruire chaque instant vécu avec Diadorim afin d'incorporer le « secret » qui lui a été révélé lorsque le personnage lui est apparu dans toute sa nudité. On comprend bien pourquoi la scène de la mort de Diadorim est particulièrement importante dans le récit.

Dans un roman qui déstabilise un début et une fin concrets pour l'histoire, une telle scène, située dans les dernières pages, semble bien constituer le facteur déclencheur ayant incité Riobaldo à raconter son histoire. Lorsqu'il aperçoit le « corps de jeune femme » de Diadorim, le narrateur n'assimile pas complètement la nouvelle sexualité de son compagnon, qui, tout en étant très désiré, se révèle définitivement inaccessible. D'où la détermination de Riobaldo d'essayer, par le discours et les efforts de représentation de Diadorim, d'assimiler ce qu'il n'avait pas remarqué lorsqu'il vivait aux côtés de son compagnon.

L'univers recouvert par ce « brouillard » et la volonté de remplir les lacunes qui s'ensuivent constituent les éléments principaux ayant motivé la présente étude, qui propose de partager avec Riobaldo les possibilités infinies de compréhension de l'individu :

On ne doit jamais déclarer qu'on accepte l'entier étranger - c'est cette règle-là qui est la règle d'or ! [...] le plus joli et important, dans le monde, c'est ceci : que les personnes ne sont pas toujours égales, qu'elles n'ont pas été terminées, pas encore - mais qu'elles vont changeant continûment. Elles se parfont ou se défont. Vérité majeure. C'est ce que la vie m'a enseigné. Et cela me réjouit, énormément.¹²³

La rencontre avec le corps nu de Diadorim démontre que son énigme n'est pas entièrement dévoilée. Au contraire, d'autres énigmes surgissent à l'exemple de l'assimilation de sa condition féminine par le narrateur. Il semble qu'il s'agit bien d'une rencontre incessante et inaccessible dont Riobaldo et le lecteur font l'expérience. Enfin, à partir de l'impossibilité d'une pleine représentation du corps de Diadorim, nous sommes invités à réfléchir sur la façon dont notre propre corps est symbolisé.

C'est une question qui subsiste après la rencontre avec Diadorim. Si l'on considère la réalité quotidienne de chaque individu, on réalise que l'on est entouré de possibilités comparables à celles que le roman nous révèle, notamment en ce qui concerne l'expérience de son corps. Un regard plus profond sur ce sujet nous invite bien à explorer l'influence que peut exercer l'absence d'une représentation totale du corps humain sur les rapports subjectifs.

¹²³ Rosa 1991, p. 37.

Bibliographie

Corpus

Rosa, João Guimarães. 1965. *Diadorim*. Paris : Albin Michel.

_____. 1974. *Grande Sertão : Veredas*. Rio de Janeiro : José Olímpio.

_____. 2006. *Grande Sertão : Veredas*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

_____. 1991. *Diadorim*. Paris : Éditions Albin Michel, coll.10/18.

Œuvres de João Guimarães Rosa

Rosa, João Guimarães. 1965. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro : José Olympio.

_____. 1985. *Tutaméia*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

_____. 1985. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

_____. 1984. *No urubuquaqua no Pinhém*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

_____. 1984. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

_____. 1997. *Magma*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

_____. 2001. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

_____. 2001. *Sagarana*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

_____. 2005. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

Œuvres de João Guimarães Rosa traduites et publiées en français

Rosa, João Guimarães. 1962. *Les nuits du sertão*. Paris : Seuil (traduit par Jean-Jacques Villard).

_____. 1969. *Hautes plaines*. Paris : Seuil (traduit par Jean-Jacques Villard).

_____. 1992. *Buriti*. Paris : Seuil (traduit par Jean-Jacques Villard).

_____. 1991. *Premières histoires*. Paris : Métailié (traduit par Inès Oseki-Dépré).

_____. 1994. *Toutameia*. Paris : Seuil (traduit par Jacques Thiériot).

_____. 2000. *Mon oncle le jaguar*. Paris : Editions 10/18 (traduit par Jacques Thiériot).

_____. 2000. *Sagarana*. Paris : Albin Michel (traduit par Jacques Thiériot).

Ouvrages sur Guimarães Rosa

Araujo, Heloisa Vilhena de. 1996. *O Roteiro de Deus : dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo : Mandarin.

Albergaria, Consuelo. 1977. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro.

Bizzari, Edoardo. 2003. *João Guimarães Rosa : correspondência com seu tradutor italiano*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

Bolle, Willi. 2004. *grandesertão.br*. São Paulo : Editora 34.

Bosi, Alfredo. 1994. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo : Cultrix.

Candido, Antônio, 1971. « O Homem dos Avessos ». Dans *Tese e Antítese*, p. 121-139. São Paulo : Companhia Editorial Nacional.

Castro, Manuel Antônio de. 1976. *O homem provisório no Grande ser-tão*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro.

Coutinho, Eduardo F. (dir.). 1983. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.

Dantas, Paulo. 1975, *Sagarana Emotina : cartas de J. Guimarães Rosa*. São Paulo : Duas Cidades.

Galvão, Walnice Nogueira. 1986. *As formas do falso*. São Paulo : Editora Perspectiva.

_____. 2000. *Guimarães Rosa*. São Paulo : Publifolha.

Marinho, Marcelo. 2001. *Vertigens de um enigma*. Campo Grande : Letra Livre.

Meyer-Clason, Curt. 2003. *João Guimarães Rosa : Correspondência com seu tradutor alemão*, Rio de Janeiro : Nova Fronteira.

Nascimento, Zaeth Aguiar do. 2000. *Diadorim : uma estranha relação*. João Pessoa : Ideia.

Nunes, Benedito. 1969. « O amor na obra de Guimarães Rosa ». Dans *O dorso do tigre*, p. 143-171. São Paulo : Editora Perspectiva.

Passos, Cleusa. 1998. *Guimarães Rosa : do feminino e suas estórias*. São Paulo. Fapesp - Hucitec.

Proença, Manuel Cavalcanti. [1958] 1983. « Don Riobaldo do Urucuia, cavaleiro dos Campos Gerais ». Dans Eduardo F. Coutinho (dir.), *Guimarães Rosa*, p. 310-320. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.

Rosenfield, Kathrin H. 1991. « Les brouillards de Diadorim ». Dans *Esprit*, novembre, numéro 11, p. 94 à 101.

Ronai, Paulo. 2005. « Os vastos espaços », préface du livre *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa, p. 19-47. Rio de Janeiro : Nova Fronteira,.

_____. 2001, « A arte de contar em Sagarana », préface du livre *Sagarana* de João Guimarães Rosa, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, p. 15-21.

Santos, Julia Conceição Fonseca. 1971. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*, p. 119. Rio de Janeiro : Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura.

Starling, Heloísa. 1997. *Lembranças do Brasil*. Rio de Janeiro : Revan/Ucam/Iuperj.

Utéza, Francis. 2012. *Les mystères du Grand Sertão. Métaphysiques de João Guimarães Rosa*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée.

Autres textes

Barthes, Roland. 2002. « Masculin, féminin, neutre ». Dans *Œuvres complètes*. Tome V, 1977-1980, p. 1029. Paris : Seuil.

Benjamin, Walter. 2000. « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov ». Dans *Œuvres III*, p. 114-151. Paris : Gallimard.

Freud, Sigmund. 1987. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard.

Lacan, Jacques. 1953. *Bulletin interne de l'association française de psychanalyse*. Paris.

Woolf, Virginia. 1928. *Orlando*. Paris : Stock.